

संतवाङ्मयाचे निस्सीम उपासक

आणि

साहित्यसंदोधनाविपर्यो आत्यंतिक आस्था बाळगणारे
माझे श्वशुर कै. त्रिवक्क मारुतंड उर्फ बाळासाहेब गुप्ते,
एम्. ए. एल्.एल्. बी.

यांच्या पवित्र स्मृतीस—

—सौ. चारुशीला गुप्ते

अर्घ्यप्रदान

हास्यकारण आणि मराठी सुखान्तिका हा पी. एच्. डी. पदवीसाठी, मुंबई विद्यापीठाला सादर केलेला माझा प्रबंध, पुस्तकरूपाने मी मराठी रसिकवाचकांच्या हाती नम्रपणे देत आहे या प्रबंधामध्ये, इ. स. १८४३ ते १९५७ च्या दीर्घकाल-खंडातील मराठी सुखान्तिकेचे स्वरूप व उत्क्रांति याचे संशोधन करण्याचा प्रयत्न केला आहे. हल्ली दिल्ली विद्यापीठामध्ये मराठी विभाग प्रमुख आणि एक ख्यातनाम विद्वान् व्यासगी प्राध्यापक डॉ. म. अ. करदीकर, एम्. ए. पी. एच्. डी. यांच्या चिकित्सक मार्गदर्शनाचा लाभ हे संशोधनाचे कार्य करित असताना मला झाला आहे. यासेरीज, सर्वश्री वसंत शाताराम देसाई, प्रा. अनंत काणेकर, समतानंद गद्रे, पु. रा. लेले, र. गो. सरदेसाई, कॅ. मा. कृ. शिंदे इत्यादि अनेक लेखक आणि नाट्यशास्त्रतज्ञ टीकाकार यांच्याकडून मार्गदर्शनपर अशी जी माहिती मला मिळाली तिचा या प्रबंधासाठी बराच उपयोग झाला हे या ठिकाणी आवर्जन नमूद करावे लागते.

मराठी प्रथमहालयाचे श्री. भट, या. भा. पाठक प्रराशनाचे मालक श्री. मालचंद्र पाठक आणि मुंबई विद्यापीठाच्या वाचनालयाचे प्रमुख श्री. मार्शल यानी मला वेळोवेळी सदर्मप्रथ पुरविले त्याबद्दल मी त्याची धन्यता आहे. या प्रथाची सुबक छपाई करून तो प्रकाशित करण्याच्या कामी राष्ट्रप्रेमव प्रेसचे मालक श्री. ज. दि. देसाई व त्याचे भागिदार यानी जे परिश्रम घेतले त्याचा वेधे त्रास उल्लेख करावा लागतो.

मराठी साहित्याची आजतागायतची प्रगति व वाढता व्याप लक्षात घेता, मी वेलेले हे संशोधनाचे कार्य 'संपूर्ण' असणे शक्य नाही हे मान्य करावे लागते. किंबहुना या पेक्षा कितीतरी पटीने संशोधन करता येण्यासारखे हे क्षेत्र विस्तारीत आहे. सयुक्त महाराष्ट्राच्या ऐन चळवळीच्या काळामध्ये मिळेल तितक्या फुरसदीच्या वेळाचा फायदा घेऊन मी हा प्रबंध पूर्ण केला आहे. त्यातील उणीवांची समा करून मराठीवाचकांनी रसिकवृत्तीने त्याचा स्वीकार करावा अशी माझी अपेक्षा आहे. मराठी विषयाचा अभ्यास करणाऱ्या विद्यार्थ्यांना या प्रथाचा थोडा बहुत उपयोग व्हावा या अद्वेनेच तो मी प्रसिद्ध करित आहे. मुंबई विद्यापीठाने या प्रथाच्या छपाईसाठी मला अनुदान देऊन उपरुक्त केले आहे, याबद्दल मी वेधे कृतज्ञता व्यक्त करते. माझी ही अपेक्षा आपल्या चरणीं दमूकून प्यावी अशी माझी श्री सरस्वतीच्या चरणीं नम्र प्रार्थना आहे.

मुंबई

दिवेंबर १९६२

—श्री. चारुशिला गुते

भूमिका

प्रस्तुत प्रबंधाचा निषय 'हास्यकारण आणि मराठी सुखान्तिका' हा आहे. निषयाच्या अनुरोधाने होणाऱ्या चर्चेला सोईस्कर व्हावे म्हणून प्रबंधाचे दोन भाग केले आहेत. पहिल्या विभागात हास्यरस व हास्यकारण यासंबंधी पाश्चात्य टीकाकारांच्या वेगवेगळ्या मतांचा परामर्श घेतला असून त्याबरोबरच संस्कृत साहित्यकारांची मते विचारात घेतली आहेत. तदनंतर मराठी टीकाकारांनी या विषयाकडे कोणत्या दृष्टिकोनातून पाहिले आहे याचा सागोपाग उहापोह केला आहे.

हास्य ही मानवी मनाची एक मूलभूत प्रवृत्ति आहे. माणसाला मानवेतर प्राण्यांपासून वेगळे दाखविणाऱ्या ज्या काही गोष्टी आहेत त्यात हासण्याची शक्ति ही एक मोठीच महत्त्वाची गोष्ट आहे, आणि म्हणूनच 'हसू शकतो तो माणूस' अशी एक मानवाची व्याख्या केली गेली आहे. हास्याच्या अनंतपरी आहेत. सद्भावनेच्या हास्यापासून तो दूध प्याल्यामुळे लहान बालकाच्या मुखावर येणाऱ्या तृतीच्या कोंवळ्या हास्यापर्यंत, तिरस्कार भावनेतून उगम पावणाऱ्या तुच्छतेच्या हास्यापासून तो प्रियकराच्या पराक्रमाचे कौतुक करताना प्रणयिनीच्या मुखावर उमटणाऱ्या मुग्ध हास्यापर्यंत हास्याचे अनंत प्रकार आपणास पहावयास सापडतात. जगातले अगदी पहिले हास्य कसे आणि केव्हा निर्माण झाले असेल हा एक मोठा मनोरंजक प्रश्न आहे. त्यासंबंधी एका लेखकाने म्हटले आहे की, जगातल्या अगदी पहिल्या रानटी मानवाने एखादे क्रूर श्रापद आपल्या बाहुचलाने 'जेव्हा मारून टाकले असेल तेव्हा त्या प्राण्याची वेदनामुळे होणारी तडफड पाहून तो विकटपणे हसला असेल 'हँच' जगातले पहिले हास्य होय " त्या पाशरी हास्यापासून तो आजच्या अत्यंत सुसंस्कृत समाजातील काव्यशास्त्रविनोदाने निर्माण होणाऱ्या हास्यलंकेरीपर्यंत हास्याची उत्क्रांति कसकशी होत गेली आहे हे पाहणे मोठे मनोरंजक आहे.

प्लेटो, अरिस्टॉटल, सिसरो, म्बिन्टीलिसन, सिडने, मोलिएर, बर्गसो, हॉब्ज, रेसिंग, शोपेनहॉर, फ्रॉइड वगैरेसारख्या अनेक प्राश्चात्य विद्वान् व मानसशास्त्रज्ञांनी आतापर्यंत हास्यकारणासंबंधी व सुखातिकेन्द्रित ज्या वेगवेगळ्या उपपत्ती मांडलेल्या आहेत, त्यांचे या प्रबंधामध्ये यथाशक्ति व तुलनात्मक परीक्षण केले आहे तसेच (१) हास्य ही एक संपूर्णपणे मानवी भावना आहे. (२) हास्यविनोदाला भावनेचे वावडे आहे (३) हास्य ही एक बौद्धिक प्रतिक्रिया आहे (४) विनोदामुळे निर्माण होणारे हास्य हे समुदायाचे हास्य असते. (५) विनोदाला सामाजिक महत्व आहे वगैरे सारख्या त्यातून निष्पन्न झालेल्या व वरकरणी थोडा भेद दाखविणाऱ्या त्यांच्या सिद्धांतांचे विवरण केले आहे.

हास्यरस, हास्यकारण व विनोद या सनधींच्या पाश्चात्य विद्वानांच्या या मताशी आपल्याकडील साहित्यशास्त्रज्ञांची मते काही वागतीत मिळतीजुळती तर काही वागतीत भिन्न आहेत, कारण आपला जीवनाच्याकडे पहाण्याचा दृष्टिकोन त्यांच्यापेक्षा वेगळा आहे. याबाबतीतील वरील मताशी श्री. चाफेकर, वाटेव, रा. श्री. जोग, आचार्य अत्रे, या. ल. कुळकर्णी इ. मराठी साहित्यकांची व टीकाकारांची मते ताडून पाहिली आहेत.

नाट्य ही एक श्रेष्ठ कला आहे. तिचा उद्देश माणसाला उदात्त पातळीवर नेणे हा आहे. आणि म्हणूनच सुखातिकेपासून जो आनंद मिळतो त्याचे स्वरूप कशा प्रकारचे आहे यासंबंधीची पाश्चात्य व संस्कृतसाहित्यशास्त्राच्या व मानसशास्त्राच्या दृष्टीने चर्चा केली आहे. सुवातिका आणि शोकातिका या दोन नाट्यप्रकारातील भेद स्पष्ट केले आहेत व त्यावरून शोकातिकेमध्ये येणारे हास्यकारण, गंभीर घटनांच्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनावर पडणारा ताण कमी करण्यासाठी मुख्यत्वे करून कस उपयोगी ठरते, त्याच प्रमाणे सुखातिकेतील हास्यकारणाचेहि कोणकोणते विविध उपयोग आहेत हे दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे.

नाटकात विनोद निर्माण करण्याच्या दृष्टीने आतापर्यंत विद्वयकाने जी कामगिरी केली आहे, तिचा विचार करणेहि अपरिहार्य आहे. त्याचप्रमाणे सुखान्तिकेचे मूळ स्वरूपाचा मागोवा घेताना लळिते, गोधळ, दिंडीगण, तमाशा इ. लोकनाट्यातील विनोदाची चर्चा केली असून आपल्या सतवाङ्मयातील हास्यरसाचे स्वरूप तपासून पाहिले आहे. महानुभावीय कवी, श्री शानेश्वर, तुकाराम, रामदास इत्यादि अनेक सतकवींच्या काव्यातील विनोदाचे प्रसन्न तसेच उपरोधिक स्वरूप दिसून येते, त्यासंबंधीहि विचार केला आहे.

प्रथम विभागात हास्यकारण व सुखान्तिका यासंबंधीचे जे नियम शोधून काढले आहेत, त्यांच्या अनुरोधाने मराठीतील अनेक सुप्रसिद्ध सुखान्तिका लेखकांचा परिचय करून दिला असून इ. स. १९५७ पर्यंतच्या दीर्घ कालखंडात सुखातिकेची कशा प्रकारे उत्क्रांति होत गेली आहे हे अजमावण्याच्या हेतूने मराठीतील काही उल्लेखनीय सुखान्तिकांचे मूल्यमापन केले आहे.

वर निर्देश केलेल्या मराठी नाटककारांच्या नाटकांची सख्या लक्षात घेता त्यांच्या सर्व सुखान्तिकांचा साद्यत परामर्श घेणे अशक्यप्राय आहे हे लक्षात घेऊन साधारणतः ज्या नाट्यकृती सर्वश्रेष्ठ गणल्या गेल्या आहेत, त्याचाच विचार करणे भाग पडले आहे तथापि त्यामुळे त्या त्या नाटककारांचा उत्तम परिचय करून देण्याचा मूळ उद्देश बऱ्याच अशी सफल झाला आहे त्याचप्रमाणे सुखातिकेच्या

तनाचा विचार प्रामुख्याने करावयाचा असल्यामुळे नाटकातील हास्यकाव्या सदमोतच प्रत्येक सुजातिकेकडे पाहिले आहे त्यामुळे कोणत्याहि सुजातिकच्या कथानकाचा विकास, स्वभावरूपन किंवा भाषाशैली या मुद्यावर पारसा जोर दिलेला नाही

तसेच ऐतिहासिक कथानक असलेल्या सुजातिका येथे विचारात घेतल्या नाहीत, कारण सुजातिका ही समकालिनावर किंवा तात्कालिकावर अवलंबून असत त्याचप्रमाणे ज्यात अतिमानुषी तत्व (Supernatural Element) प्रमुख आहे अशा पौराणिक कथानक असलेल्या सुजान्तिकाचा परामर्शही केवळ अपरिहार्य म्हणून ओझरताव घेतला आहे

प्रबंधातील विवेचनास सोईस्वर पडाव म्हणून अनुक्रमणिकेतील काही प्रकरणांचा एकमेकात अंतर्भाव करावा लागला आहे तसेच काही प्रकरणांचा विस्तारहि करावा लागला आहे तथापि त्यामुळे त्या त्या प्रकरणातील प्रथम प्रकट केलेल्या आशयात (Contents) कोणत्याहि प्रकारचा परक केलेला नाही

प्रबंधासाठी हा विषय निवडण्यामागे एक महत्वाचा हेतू आहे सुजान्तिका या नाट्यप्रकाराच्या तन्मद्भरचने (From) बद्दल साद्यतपणे अद्यापि आपल्याकडे विचार झालेला नाही म्हणूनच 'हास्यकारण आणि मराठी सुजान्तिका' याच्या मूलभूत स्वरूपाबद्दल शक्यतोवर अध्यायात चर्चा करण्याच्या भूमिकेवरून या प्रबंधाचे कार्य हाती घेऊन ते यथाशक्ति पूर्ण केले आहे

अनुक्रमणिका

प्रकरण १ ले-पृ. १ ते ३४

हास्यकारण म्हणजे काय ? पृ. १-२. बालकाच्या व मोठ्या माणसाच्या हंसण्यातील फरक पृ. २-५. हास्याविषयी वेगवेगळ्या उपपत्ति पृ. ३-६. ग्रेटो पृ. ६-८. ॲरिस्टॉटल् पृ. ८-१४. ट्वेंकट्टस् बॉइस्कनिएन जॉम्ब्लीक्स् पृ. ९ सिसेरो पृ. ९-१०. किंटिलिअन् पृ. १०. त्सेत्सेस् पृ. १०-११. जी. विको पृ. ११. थॉमस् हॉक्स् पृ. १२-१३. गॉयशेड् पृ. १३-१४. इलेगेल व कॅन्ट पृ. १४-१५. हर्बर्टस् स्पेन्सर पृ. १५. घोपेन हॉयरे पृ. १६-१७. जॉर्ज मेरिडिथ् पृ. १७. बर्गसॉ पृ. १७-१९. क्रोचे पृ. २०-२१. कॅरिंट पृ. २०. लीकॉक् पृ. २१-२२. फ्राईड् पृ. २२-२७. एन्सायक्लोपिडिआ ब्रिटानिया व वेस्टर्टन पृ. २७. हास्याच्या मार्गे असलेल्या प्रेरणा व मर्यादा पृ. २७-२९. मुत्तान्तिका व तिची रचना पृ. २९-३२. मुत्तान्तिकेची अंगे पृ. ३२-३३. मुत्तान्तिकेचे परिणाम पृ. ३३-३४.

प्रकरण २ रे-पृ. ३५ ते ६०

हास्यकारणाविषयी संस्कृत साहित्यकार व मराठी टीकाकाराची उपपत्ति नवरसात हास्यरसाचें स्थान पृ. ३५. हास्यरस व भरतमुनी पृ. ३५-३६. हास्यरस व अभिनवगुप्त पृ. ३६-३७. भरत व शारदावनय पृ. ३७-३९. हास्य व जगन्नाथ पंडित पृ. ४०. मराठी टीकाकार चाळेकर पृ. ४०. गोदावरी केतकर पृ. ४१. वि. स. चाळेकर पृ. ४१-४२. सहस्रबुद्धे पृ. ४३. यशवंत रघुनाथ आगाशे व सारस्वतसमीक्षा पृ. ४३. वासुदेव गोविंद आपटे पृ. ४४-४५. रा. श्री. जोग पृ. ४५. न. चिं. वेळकर पृ. ४५-४६. प्रो. बापट. पृ. ४७. सी. श्री. फाल्के पृ. ४७-४८. के. ना वाटवे पृ. ४८. दा. न. शितारे पृ. ४९-५०. प्रल्हाद केशव अत्रे पृ. ५०-५३. वा. ल. कुलकर्णी पृ. ५३-५५. हास्यकारणाच्या आनदाची मीमांसा पृ. ५६-५९. ॲरिस्टॉटल् व कॅपार्सिस् मुत्तान्तिका पृ. ६०.

प्रकरण ३ रे-पृ. ६१ ते ७६

विदूषक.

वेद वाङ्मयातील विनोद पृ. ६१-६२. विदूषकाचें वर्णन पृ. ६३. विदूषक व शकार पृ. ६२. विदूषकाचें अंगचे विशेष पृ. ६३-६४. प्राटस् पृ. ६४. ॲरिस्टॉफेनीस् पृ. ६४. शेक्सपिअरच्या नाटकातील विदूषक पृ. ६५. संस्कृत नाटकातील विदूषक पृ. ६५-६६. बुकीश नाटकें व विदूषक पृ. ६८. पार्स पृ.

६८. दक्षिणाप्रामोक्ष कमिट्री व भाषांतरें पृ. ६८. इंग्रजी नाटकांतील भाषांतरें पृ. ६९. इंग्रजी नाटकांतील विनोदी पात्रें पृ. ६९. शेक्सपियर आणि मोलियेर पृ. ७०. शॉचा विनोद पृ. ७१. देवळांचा फाल्गुनराव पृ. ७१-७२. धुंडिराज पृ. ७३-७४. पाणिग्रहण पृ. ७४-७५. पोकळे गुजरी पृ. ७५. इतर नाटकांतील विनोदी पात्रें पृ. ७५-७६.

प्रकरण ४ ये-पृ. ७७ ते ८९

मुखान्तिकेची चर्चा आणि पाश्चात्य व मराठी टीकाकारांची मते.

आदि मानवाचें हास्य पृ. ७७. ग्रीकांची देवता व कॉमेडी पृ. ७७-७८. प्राचीन मुस्लान्तिका पृ. ७८. मध्ययुगीन मुस्लान्तिका पृ. ७८. नवीन मुस्लान्तिका पृ. ७९. फ्रेंच मुस्लान्तिका व फार्स पृ. ७९-८०. मोलियर व शेक्सपियर पृ. ८०-८४. कांहीं इंग्रजी लेखकांच्या मुखान्तिकेच्या व्याख्या पृ. ८४-८५. कांहीं मराठी टीकाकारांच्या मुखान्तिकेच्या व्याख्या-केळकर-आगाशे-वि. स. खांडेकर-अने-काले-काणेकर-बा. ल. कुळकर्णी-पृ. ८५-८९. मराठी मुखान्तिकेची रचना च आद्यम पृ. ८९.

प्रकरण ५ ये-पृ. ९० ते १०६

मराठीतील लोकसाहित्यांतील विनोद व मुखान्तिका.

मुखान्तिकेच्या विनोदाची उत्क्रान्ति पृ. ९०. लोकसाहित्यांतील विनोद पृ. ९०-९४. कळसूत्री बाहुल्या पृ. ९५-९६. दशावतारी नाटकें पृ. ९६. पामुदेव, दिंडीगाण, गोंधळ, माट, अंगम, पाथ्या, लावणी पृ. ९७-१०३. फार्स च प्रहसन पृ. १०३-१०५. स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोद, म्हणी आणि सुभाषितें पृ. १०५-१०६.

प्रकरण ६ ये-पृ. १०७ ते १२२.

प्राचीन सन्तवाङ्मयांतील हास्यकारण आणि नाटककार

माधवराव पाटणकर, आपणासाहेब किलोस्कर व देवल.

भास्करभट बोरीकर व विनोद पृ. १०७-१०८. ज्ञानेश्वर व विनोद पृ. १०८. एकनाथ व विनोद पृ. १०८-१०९. तुकाराम व विनोद पृ. १०९-११०. तुत्पत्रीव विनोद पृ. ११४. नाट्यकाव्य व सामाजिक परिस्थिति पृ. ११५-११६. १८४३ ते १८८० पृ. ११६-११७. माधवराव पाटणकर पृ. ११७-११८. आपणासाहेब किलोस्करांची नाटकें पृ. ११८-१२०.

देवल व त्यांच्या मुखान्तिका पृ. १२०-१२२.

प्रकरण ७ वें-पृ. १२३ ते १४७

सुखान्तिकाकारः कै. श्री रु. कोल्हटकर.

कोल्हटकरपूर्व रंगभूमि पृ. १२३-१२४. कोल्हटकराच्या नाटकाचें स्वरूप पृ. १२४-१२६. कोल्हटकराच्या नाटकावर झालेले सत्कार पृ. १२६-१२७. कोल्हटकराच्या नाटकातील कल्पनारम्यता पृ. १२७-१३१. कोल्हटकराच्या नाटकातील पात्रे पृ. १३१-१३३. कोल्हटकराच्या नाटकातील विनोद पृ. १३३-१३८. कोल्हटकराचें 'मतिविकार' पृ. १३८-१४३. कोल्हटकराचें 'प्रेमशोधन' पृ. १४३-१४४. कोल्हटकराची उज्ज्वल परंपरा पृ. १४७.

प्रकरण ८ वें-पृ. १४८ ते १६२

सुखान्तिकाकारः—रु. प. खाडिलकर, राम गणेश गडकरी.

खाडिलकराचा काल व रंगभूमीची परिस्थिति पृ. १४८. खाडिलकराचें तत्त्वज्ञान पृ. १४९-१५०. खाडिलकराच्या शोकांतिका व शेक्सपियर पृ. १५०. खाडिलकराची नाटके पृ. १५१. विषय व पात्र पृ. १५२. विनोद पृ. १५२-१५४. विनोदी पात्रे पृ. १५४-१५६. गडकरी व त्याचा काल पृ. १५६-१५७. गडकरीच्या प्रतिमेवरील सत्कार पृ. १५७. गडकरीचा विनोद व विनोदी पात्रे पृ. १५८-१६२. सुखान्तिकाकार म्हणून गडकरीचें मूल्यमापन पृ. १६२.

प्रकरण ९ वें-पृ. १६३ ते १८४

सुखान्तिकाकारः—भा. वि. वरेरकर, मा. ना. जोशी. व शं. प. जोशी.

वरेरकराची नाम्नीतपत्त्या पृ. १६३-१६४. मामाच्या प्रतिमेवरील सत्कार पृ. १६५-१६६. मामाचें स्त्री चित्रण पृ. १६७-१६८. मामा व चर्नाई शॉ पृ. १६८-१७१. मामाच्या सुखान्तिकातील विनोद पृ. १७२-१७५. माधवरावाची नाटके पृ. १७५-१७८. माधवरावाचा विनोद पृ. १७८. माधवरावाचा धेनुवल्लभ पृ. १८१. शंकरराव जोशी व त्याची नाटके पृ. १८२. शंकररावाच्या सुखान्तिका पृ. १८२-१८४.

प्रकरण १० वें-पृ. १८५ ते २०१

मराठी सुखान्तिकाकारः—श्री. आचार्य प्रल्हाद केशव अत्रे, श्री. वर्तक व मो. ग. रांगणेकर.

मराठी नाटकाची परंपरा पृ. १८५. १९२५ ते १९४० चा कालखंड पृ. १८५-१८६. अज्याच्या नाटकावर झालेले सत्कार पृ. १८६-१८८.

अभ्याच्या सुखातिकेतील व गमीर नाटकातील स्वभावरेखन पृ. १८९. अभ्याचा विनोद पृ. १८९. अने व माधवराव पृ. १८९. अभ्याच्या नाटकातील विनोदाचे प्रकार पृ. १८९-१९४. गढकरी व कोल्हटकरांचे ऋण पृ. १९५. श्री. वि. वर्तक पृ. १९५. वर्तकाची नाट्यनिरपेक्ष कामगिरी पृ. १९५-१९६. वर्तकाच्या नाटकातील हास्यकारण पृ. १९६-१९७. मो. ग. रागणेकर १९७. रागणेकराची नाटकें पृ. १९८-१९९. रागणेकराच्या नाटकातील प्रमेय व खरेखर पृ. १९९-२००. रागणेकराच्या नाटकातील विनोद पृ. २०१.

प्रकरण ११ वे-पृ. २०२ ते २१२

आजचे कांहीं मराठी सुखान्तिकाकार.

१८८० ते १९५० यातील नाटके पृ. २०२-२०३. १८४८ ते १९५७ सुखातिकेची प्रगति पृ. २०३. मराठी रंगभूमीचा व्हास व उपायसूचन पृ. २०३-२०५. १९५० व रंगभूमि पृ. २०५. १९५० ते १९५७ या काळातील रंगभूमि पृ. २०६. पु. ल. देशपांडे पृ. २०६-२०७. मान्याची स्वामिनी पृ. २०७. बाबुराव गोखले पृ. २०९. वेड्याचा चौकोन पृ. २०९. बाळ कोल्हटकर पृ. २१०. बाळ कोल्हटकराचा विनोद पृ. २१०-२११. दुदवडकराची 'खोली पाहिजे' पृ. २११-२१२. आजच्या नाटकाचे स्वरूप पृ. २१२

प्रकरण १२ वे-पृ. २१३ ते २३२

सुखान्तिकेचे प्रकार व मराठीतील कांहीं निवडक सुखान्तिका

सुखातिकेतील विषय, पात्रे व विनोद पृ. २१३. सुखातिकेचे प्रकार व डॉ. ग्री पृ. २१५. सुखातिकेचे प्रकार व विलाई स्मिथ पृ. २१६. सुखातिकेचे प्रकार व ए. निकोल पृ. २१६. कल्पनारम्य सुखान्तिका सौमद्र व मूकनायक पृ. २१७-२२२. स्वभावनिष्ठ सुखान्तिका व सशयकहोळ पृ. २२२-२२४. प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका व भावबंधन पृ. २२५-२२७. प्रहसनात्मक सुखान्तिका व साष्टांग नमस्कर पृ. २२७-२२९. मिथ सुखान्तिका व सत्त्वपरीक्षा, सत्यासाचा संसार पृ. २२९-२३२.

प्रकरण १३ वे फलश्रुति

पृष्ठ २३३-२३५

शुद्धी पत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१८	टीप	Benri Bergson	Henri Bergson
२६	८	फ्राइडने	फ्रॉइडने
५९	टीप-२	भाव्यलोचन	काव्यलोचन
६१	२२	बद	वेद
६३	२७	प्रत्युत्पन्नमतिर्दिजो ति चतुरो	प्रत्युत्पमतिर्दिजोतिचतुरो
६३	२९	सचिवदय	सचिवध
६६	१७	पुनर्दिवसान्तरिता	पुर्नर्दिवसान्तरिता
७१	पृष्ठ-मयळा	प्रकरण तिसर	प्रकरण तिसरें
८१	१३	Don Juen	Don Juan
१७९	टीप	Prot-A-Meneges	Prof A. Menezes
१८९	मयळा	प्रकरण नववें	प्रकरण दहावें,
२४०	७	Jane Cooper	Lane Cooper

हास्यकारणाची उत्पत्ति व चर्चा

(पाश्चात्य टीकाकारांचा दृष्टिकोन)

हास्यकारण म्हणजे काय व मराठी सुस्त्रान्तिकेंत त्याचें स्थान कोणतें आहे याचा विचार करण्यापूर्वी प्रथम, हास्य म्हणजे काय, त्याच्या निर्मितीला कोणती विशिष्ट मानसिक अवस्था सहाय्यक होते, हास्याचा उद्गम आणि निरास कसा होतो, हास्यकारणाची समर्पक व्याख्या करता येईल किंवा नाही, सामाजिक परिस्थितीचा व हास्याचा कसा व कोणता संबंध आहे, हास्या भागची मानसिक प्रक्रिया कोणती असते या सारं मुद्यांचा विचार करणें अपरिहार्य ठरतं.

हास्याची व्याख्या करणें हे काव्याची व्याख्या करण्याइतकेंच कठिण आहे. काव्याप्रमाणेंच हास्याची व्याख्या करण्याचाहि नव्याच टीकाकारांनी प्रयत्न केला आहे. पण रिचर्सच्या शब्दांत सांगायलाचें झालें तर-या साऱ्या व्याख्या केवळ हास्यास्यद मात्र झाल्या आहेत. कारण हास्य किंवा हास्यकारण याची निर्मिती तर्कशुद्ध विंवा सुसंगत रीतीनें क्वचित्च होते. तर्काच्या पायऱ्या चढून हास्य आपल्या मनोमंदिरात कधीच प्रवेश करीत नाही. तें अगदी अनपेक्षितपणें तेंथें येतें. रिडर्फातून उन्हाचा सोनेरी कणडसा आत यावा आणि सारी खोली प्रकाशानें व प्रसन्नतेनें भरून जावी तसंच काहींस हास्याच्या जागतीत घडतें उन्हाचा कणडसा आपल्याला हातात पडता येत नाही. पण त्याचें अस्तित्व आपणाला दिसतें, आणि टोळे झाकून घेतले तरी त्याची सुखकर ऊन आपणास जाणवल्याखेरीज राहत नाही हास्याच्या जागतीत नेमकें हेंच घडतें. माणसाला हसू अनपेक्षितपणें येतें आणि त्या हास्याची ऊन व चेतना त्याच्या नसनिसानून खेळत राहतें जीवनातल्या साऱ्या सुंदर अनुभूती प्रमाणें हास्याचा उपयोगहि उत्स्फूर्तपणें घ्यावयाचा असतो. हास्य ही मानवाची स्वाभाविक प्रवृत्ति आहे या विधानाच्या सदमांत कालिदासाचा पुढील श्लोक लक्षात घेण्यासारखा आहे

आलक्ष्यदन्तमुकुलाननिमित्तहासैव्यत्तरणर्मणीयञ्च प्रवृत्तीन् ।

अङ्गाश्रयप्रणयिनस्तनयान् वहन्तो धन्यास्तदन्नरजसा मलिनीभवन्ति ॥^१

कालिदासाच्या या काव्य पर्चीत, जीवनात आनंद उत्पन्न करणाऱ्या चालकाच्या सर्व लीलामध्ये त्याच्या अनिमित्त हास्याला अप्रस्थान मिळालें आहे. हास्याचा विचार करू लागताच आपणास या काव्यपर्चीची आठवण होतें. मानव जन्माला येतानाच आपल्यानरोबर हसण्याची नि हसविण्याची, हसवून आनंद देण्याची आणि हसून

जानदित होण्याची निमवा बरोबर घेऊन नेतो. हसण्याची. हसविण्याची शक्ति ही अभिजात शक्ति आहे. सुष्टि, दृष्ट, समान याच्या भेदित वातावरणाने मनावर होणाऱ्या मन्कारानून हास्याची प्रवृत्ति उत्पन्न होत नाही तर ती मानवाची मूलभूत स्वाभाविक प्रवृत्ति असून, हसारवाच व हसविण्यास शिरारें किंवा शिरगारें लागत नाही ही गोष्ट बरीच बान्धवर्तमाना निवार करीत असाता आपणाम सहज पटते. कोणत्याच सहजप्रवृत्ति, उपजन् प्रवृत्ति, अनुगमिण प्रवृत्ति घेऊन मानव जन्माला येत नाही. जन्मल्यावर त्याच्या समोसतालच्या मनेतून जेतेतून वातावरणाच्या सत्कारानुळेच प्रवृत्ती उत्पन्न होतात, असे काही मानसशास्त्रज्ञ प्रतिपादितात. जन्मत च बाल्यामध्य अगणारी ही हसणारी प्रवृत्ति सगळ्या अनुभवाच येते त्यानुळे त्याचे 'प्रतिपादन आपल्या मनाच्या पटत नाही. मूल इतावयाला शिकत नाही, त्याला न शिकताच हसता येते, हसतेंच वाटते. त्याच्या आंतरिक उर्मी त्याला हसारवाम लागतात अथवा बदाचित् आंतरिक उर्मीचें मनातील बांदळ हसण्यानिवाय गात होत नसेल. या उर्मीच्या हास्यात अविष्कार झाल्या बरच त्या गात होत असतील. घोलता येऊ लागल्यावर आपण 'वा हसतों?' असे एखाद्या हसणाऱ्या माणसाला विचारल तर हसणारा आपणाम त्याच्या हसण्याच कारण सांगू शकतो किंवा तो स्वतः कारण शोधण्याचा प्रयत्न करू शकतो. बाल्याला मोल्लता येत नसल्याने कारण विचारण्याची सोय नसते. त्याच्या समोसतातील वानावरणात हसविणारे काही आहे का, याचा शोध घेऊ लागला तर एक तर काहीच आढळत नाही अथवा हसविणारे एखादे दृश्य, घटना किंवा परिस्थिति अस्तित्वात असली तरी हसू येण्यात त्यातील रहस्याचें जेजई आकलन होण आवश्यक आहे तेजई जाकलन होण्याइतका अनुभवाचा व शानाचा संपद बाल्यामध्य असू शकेल असे आपणास वाटत नाही. यानुळेच कालिदासाने राजाच्या हास्याचे 'अनिमित्त हास्य' असे वर्णन केले आहे. बाल्य शोषेतही हसतें. तें शोषेत हसतें तेव्हा त्याच्या या हसण्याचें कारण काय असेल याविषयी आपले कुतूहल आपणास अत्यस्थ करतें व काही तरी कारण ठरविल्याशिवाय आपणास समाधान लाभत नाही. बालक काही सांगू शकत नाही म्हणून अर्थातच मन कल्पनेचा आधार घेत आपल्या महाराष्ट्रातील भोळ्यामानड्या याचा म्हणतात की, 'सन्नीचें मोल्लण आनंद देणारें असतें तेव्हा मूल हसतें व दुःखदायक असतें तेव्हा रडतें.' कल्पनेने कारण ठरविणाऱ्यात भोळ्यामानड्या आपाच अमतात असे मान नाही, मान्यवर बवीही असतात यईस्वर्य कवीला या विषयी काय वाटत असे त सुप्रसिद्धच आहे. जन्माला येण्यापूर्वी मानव ज्या जगात असतो त्या जगातील अनुभवाच्या स्मृति, 'बालक' रूपात मानव जेव्हा जन्म घेतो तेव्हा त्याच्या मनात सुगण असतात जडदृष्टि, मानवी समाज याचे स्तकार मनावर होऊ लागल्यावर या स्मृति

जसष्ट होऊ लागतात. बालकाच्या मनात या पूर्वोक्त्या गोडस्मृति तरूळ लागतात तेव्हा बालक हसत आणि हँच, अनिमित्त जाहे असें घाटणारें हास्य मानव अमर असल्याचा पुरावा आहे, असें बर्डस्वर्थचें मत त्यानें आपल्या Ode to Immortality या कवितेंत नमूद करून ठेगिलें आहे. कालिदासानें बालकाच्या हास्याला 'अनिमित्त' असें म्हणलें आहे तें केवळ या काव्यपर्वांत हास्याचें कारण व्यक्तुत आहे म्हणूनच. त्याचें कारण सामता येत नाहीं अशा ज्या मनाच्या अगत्या असतात त्याचे 'जन्मांतर सौहृद' हें कारण असणें असें दुसऱ्या सदभौत न्यानें सांगितलें आहे.

बरील निवेचनावरून असें लक्षात येते कीं, मानवाच्या हसण्याच्या प्रवृत्तीचा अविष्कार जन्मत च होत असतो. जाणतावस्थेंत व निद्रानस्थेंत हीं बालकें हसतात. त्याच्या मातापित्यांना हास्याचें कारण शोधून काढावें असें घाटत असतें. मोठ्या भावंड्या समजुतीनीं त्याचें समाधान होतें. पण त्याचदल त्याची कीम करण्याचें काहीच कारण नाहीं. कारण थोर, विचारवत तत्वज्ञ आणि कवि यानासुद्धा कल्पनाविलासा वरच समाधान करून घ्याव लागलें आहे. असें असलें तरी हसण्याची प्रवृत्ति उपजत प्रवृत्ति आहे, हसण्यास शिकावें लागत नाहीं ही गोष्ट मान वादातीत आहे अस आपणास घाटतें. तरी या बाबतीतही मतभेद आहेत.

बालकें का हसतात, बालकाच्या हास्याची कारणें कोणती हें समजणें फटीण आहे हें जरी रारें असलें तरी मोठी माणसें का हसतात, केव्हा हसतात, मोठ्या माणसाच्या हसण्याची कारणें कोणती, हें आपणास समजलें तर त्यावरून बालकाच्या हसण्याच्या कारणाचाही शोध लागेल असें आपणास घाटतें परंतु या कारणाच्या नावर्तीत देखील आन्वर मानसशास्त्रज्ञाचें व तत्वज्ञाचें एकमत होऊ शकलेलें नाहीं, असेंच आपणास आढळून येतें. तथापि शास्त्रीय पद्धतीनें तर्कशुद्ध विचार केल्यास हास्याच्या मूलभूत कारणाचा शोध लागू घ्याल अशी आगा अभ्यासकाला घाटतेंच. आपणासही असाच प्रयत्न करायचा आहे. सर्गीना पटेल असा सिद्धांत आपणास गवसण नाहीं तरी हास्याच्या स्वरूपाविषयी, प्रगल्भविषयी, हास्यानुकूल परिस्थिति विषयी आपणास सुस्पष्ट ज्ञान मिळविता येईल यात काही शका नाहीं हसणून जाणवित करणाऱ्या नाग्यहृतीवरून हास्याला सगदी व विसगदी घटना आणि जी निशिष्ट परिस्थिति आवश्यक असते त्याचें ज्ञान आपणास मिळविता येईल हास्योद्भवाचं येळी जी मनाची अगत्या असते तिचें विश्लेषण करून मानसशास्त्रज्ञ हास्योद्भवाचीं कारणे शोधण्याचा प्रयत्न करतो व तत्त्वज्ञादि मानसशास्त्रीय सत्ता घनानून प्राप्त झालेल्या प्रमेयाचा उपयोग करून जे काही सिद्धांत वसतिण्याचा प्रयत्न करितात, त्या सर्वांचा आपणास मागोवा घेतला पाहिजे.

स्वतःच्या अथवा दुसऱ्याच्या टोपीवर कोणी बसलें, किंवा ती वाऱ्यानें रस्ता वरून उडत चालली असता तिच्या मागे लागलें असलें तर आपणास हंस्य येतें. घसरला, धडपडला, पडला किंवा एखाद्याच्या हातातील वस्तू हातातून निसटून पडल्या, काम करताना, त्याची धादल उडाली म्हणजे आपणास हंस्य येतें. कौशल्यानें करारपाच्या कामात अजागरूपणा, धादरटपणा, रंधळेपणा, गवाळेपणा दिसून आला असता आपणास हंस्य येतें. वागणुकींत वृथाभिमान, सोंग, ढोंग, थोरामोठ्याची नकल, आद्याळभूतपणा, आढ्यता, लाचारी, लाळघोटेपणा, चढोरपणा, उत्तानता, छानछोकी, चोंडपणा, कोडोरपणा, वाचाळपणा, चवल्याणा, मद्यपणा, दिमाख, ऐट, पापेनाजी अथवा भोळसरटपणा य ठकवानी दृष्टोत्पत्तीस आली असता आपणास हंस्य येतें. कारण हास्यास्पद असणाऱ्या घटनात आणि वर्तनात आपणास विसंगति, विरचना, अपरिचित रचना, अव्यवस्था, अनपेक्षित अपुरेपणा अथवा अधिरूपणा, अनौचित्य, जस्वामा विकृता, विरूपता किंवा कुरूपता, नेडोलता प्रत्ययास येतात.

दुःखी, निरुत्साहि, नेचैन, लज्जान्वित करणाऱ्या भावनाचा निचरा करून, मन प्रसन्न, आनंदित, उत्साही करणें हेंच कार्य हास्य करात असतें. हास्य मनुष्याला कार्यप्रवण करीत असतें त्यामुळेच बहुधा तो हसवितील अशा घटना, वागणुकी, प्रसंग यांच्या गोपात असतो. मात्र हास्यास्पद गोष्टी सुखदायक असनात असें म्हणता यावयाचें नाहीं. त्या हास्याचा विषय झाला, त्यानीं आपल्यास हसविलें म्हणजे शरीरात ज्या शारीरिक प्रक्रिया सुरू होतात त्या प्रक्रियांचा, रक्ताभिसरण वाढवून मनोव्यापारात उत्साह उत्पन्न करण्याकरितां रोल असतो अर्थातच उत्साहामुळे मन प्रसन्न, आनंदी, आनंदी होतें

या विधानाला सर्वांनी मान्यता मिळत असली व त्याचप्रमाणे ज्या विशिष्ट प्रकारचीं हस्यें, घटना, प्रत्यय, प्रसंग, वर्तन ही हास्यकारक असतात, त्याच्या स्वरूपाविषयी एकमत होऊ शकत असलें तरी हसण्याची प्रेरणा होण्याचे कारण काय या विषयी एकमत घडवून आणणें कठीण आहे. हास्याच्या मागे प्रेरक शक्ति असली पाहिजे व ती कोणती, तिचें स्वरूप कसे आहे हें आपण शोधून काढलें पाहिजे

मानवाच्या हातून चुका होणारच. कोणीही मनुष्य चुका संपूर्णरंगें टाळू शकत नाहा म्हणूनच चुका कणाग्राची आपणास कांय येतें, त्याच्यानिषया अनुकंपा वाग्तें व चुकाची मोळवण त्या हसण्यावारी नेऊनच आपण करता हास्यामागीट प्रेरणेंत, अनुकंपा, सहानुभूति, बहुमाय असतो, अर्गेच या विषयाचा अभ्यास केलेल्या बहुतेक विचारवंतांचें मत आहे. सामाजिक स्वरूपता साध्य करण्याचा हास्य हा एक प्रमुख मार्ग आहे. एखाद्यानें वर्तन, मते, विचार समाजाच्या कर्तनाविषयीच्या मताशी, विचाराशी जुळती नसतील तर या विषयीची नापसंगति दिसून व्यक्त केली जाते हें मत आता बहुतेकास मान्य झालें आहे.

याचि महपणा अथवा वेधळेपणा जेव्हा एखाद्याच्या वर्तनात आढळतो तेव्हा असल्या वर्तनागिरीची नापसति व्यक्त करणें हें हास्याचें कार्य आहे. विदूषकाच्या नाकड्यातिरुड्या उड्या, अंगविक्षेप, वेदना हावभावा, यामध्ये यात्रिकता, साचेरुदपणा, ठोकरेगाजपणा असतो म्हणून हसू येतें. अर्थातच हसविणारा या सर्व प्रसंगामध्ये अचेतनाचा ठोकरेगाजपणा असतो असें दाखवायचें तर पार ओढाताण करावी लागतें. सधिसाधू व्यक्तीचें वर्तन कधी लाचारीचें, तर कधी मोडगेपणाचें, तर कधी आढ्यतेचें असतें. प्रसंगानुरूप तें बदलत असतें. त्यात सधेपणा स्वाभिमान नसतो. म्हणून अशा व्यक्तीच्या यागणुकीला आपण हसतो. अशा वर्तनात साचेरुदपणा, यात्रिक, ठोकरेगाजपणा असतो असें दाखविणें कठीण आहे. स्वाभिमानशून्यता, स्वतःच्या व्यक्तीत्वाबद्दलच्या अभिमानाचा अभाव म्हणजेच यात्रिकपणा असें कदाचित् म्हणता येईल.

हास्यानें समाजाची अथवा व्यक्तीची नापसति व्यक्त होते, म्हणून सामाजिक नियंत्रणाचें हास्य हें एक साधन आहे, असें बर्गोसोचें मत आहे. या मताला मात्र वाढती मान्यता प्राप्त होत आहे. हास्याविषयीच्या या प्रतिपादनाने सित आणि हास्य या दोहोंचाहि समावेश आहे हें सद्गज लक्षात येईल.

आपल्या समाजाच्या रिति, रिवाज, रुढी आपल्या भूमिका घडवितात. कृत्रिम उपायानां शक्य तितकी छोटी केलेली पावले अण्णारी चिनी स्त्री आपल्या रोडेगावात चाळताना दृष्टीस पडली तर मुलाना, बियाणा, पुरुषाना हसू लोटेले. हीच पावले चिनी लोळाना मात्र हसू शकत नाहीत. दबकल पडल्यासारखें तुळतुळीत डोकें आणि मागें गाढ मारलेली डेंडी दृष्टीस पडताच अलीकडील तरुणतरुणी हंसतात मित्राचे आम्हे आज हसवितात, परंतु डेंडी आणि मिशा हे एकेकाळीं आदराचे विषय होते. आपल्या भूमिका त्याच्या वावर्तात आता बदलल्या आहेत. ज्याला पूर्वी लोक हसत नव्हत त्याला आपण आज हसतो. आपण ज्याला हसतो त्याला भविष्य, काळातील लोक कदाचित् हंसणार नाहीत.

मुख्य मुद्याची गोष्ट अशी आहे कीं हास्यकारक प्रसंगानें सर्वासच हसू येईल असें नाही. हसू ज्याचा हास्याच्या प्रकारपैकी कोणत्या प्रकारचें हसू येईल अथवा कोणत्या प्रकारचें हसू येणार नाही हें व्यक्तीच्या प्रकृतिधर्मावर, सात्त्विक मनस्विपतेवर, प्रसंगाकडे पहाण्याच्या दृष्टिकोनावर अथवा मनोभूमिकेवर अवलंबून असतें असें दिसतें. हमत्पास सर्वांना हसू येईल अशी घटना अथवा प्रसंग असू शकतो का याचें उत्तर निश्चितपणें देणें कठीण आहे व निश्चित उत्तर द्यावयाचें तर त्याकरिता सलोल संशोधनच केलें पाहिजे असें दिसतें.

खेळकरवृत्तिची भूमिगा अथवा दृष्टिकोन असला तर अप्रसन्न करणारी संवेदना जसताही मनुष्य हसतो. ही खिगदुःखि व्यग्रहारात जरी अनुमनास येत नसली तरी तिला हास्य या त्रिपयात्रील याद्वयात पार मंडत आहे. ज्याचार, अनैतिक व्यवहार, मारामान्या किंवा खून यासारखे प्रसंग रस्त्यावर घडत असले तर ते यात्रयां असें माणसाला वाटते. पण रंगभूमीवर तं प्रसंग तो ज्यावेळी प्रेक्षक या नात्याने पहातो त्यावेळी अग्रा घटना त्याच्या मानसतेच्या कर्तव्याला जावाहन करीत नाहीत. तदवस्थेच्या भूमिनेवरून तं प्रसंग पहात असता त्याची दृष्टी स्वाभाविकच कलात्वाद घेण्याची असते आणि कलेच्या व सौंदर्याच्या जाणीवेने त्याला आनंद होत असतो. कलेचे यश जितके अधिक प्रमाणी असेल तितका त्याचा आनंदही निर्भर असतो. सौंदर्याचे दर्शन जसें ताजमहालान घडते तसेंच तें छद्म जीवनमूल्यांही घडते. सुरूपता, फुरूपता, भव्यता, धुद्रता, सामर्थ्य, दुर्बलता, तेजस्विता, शिथिलता, धैर्य, मित्रपणा, जौदार्य, धुद्रत्व, निद्रता, अज्ञान, ग्राहणपणा आणि मूर्खपणा याच्यामध्ये जणू काय एक प्रकारची गति असते. गतीची एक चाल असते. त्याचे एक श्रेष्ठ स्वरूप असते. हे श्रेष्ठत्व ज्या प्रमाणात कलात्मकतेने त्याला लाभेल तितक्या प्रमाणात हे स्वभाव विशेष प्रेक्षकांना आनंदित करू शकतील. हास्यकारणाचीहि हास्याच्या प्रातातील श्रेष्ठत्वाकडे वाटचाल चाटू असते. ज्या प्रमाणात त्याला यश मिळते त्या प्रमाणात तें प्रेक्षकांना हसवितें.

हास्यकारणाची मीमांसा करताना प्रथम प्लेटोचे नांव आपल्या डोक्यासमोर उभें राहतें. प्लेटोच्या पूर्वा हास्यकारणा (Comicelement) निषया सिद्धांत असला तरी आज आपणास त्या निषयी काहीच माहिती नाही. प्लेटोच्या मताप्रमाणे सर्व जीवन व सर्वज्ञेयता मानसिक आहेत. (All beings as well as all intelligibility is mental.) त्याच्या मतप्रमाणे काही कल्पना (Ideas) व मूल्ये (Values) यांना स्वतंत्रच अस्तित्व आहे. तीं केव्हाहि व कुठेहि या दृश्य जगतात येतात व त्यांच्यावर परिणाम करतात. परंतु तीं या दृश्य जगतात आर्त्य असलीं तरी त्यांचेच या जगाचा भाग उगट परिणाम होत नाही. हा सिद्धान्तच प्लेटोच्या हास्यकारणाच्या कल्पनेत अनस्यूत आहे. प्लेटोला जरी हास्यकारणाचे दृश्य प्रधानत्व मान्य होत तरीहि पाहणाऱ्याच्या मनानर होणाऱ्या हास्यकारक दृश्याचाच विचार तो मुख्यत करीत होता. 'हास्यात्पादन' (Comic) दृश्यात मुख्यतच एका तऱ्हेच्या विसंगतीचे अस्तित्व दिसते हे जरी खरे तरी पाहणाऱ्याचा या विसंगतीने त्याच्या मनानर उत्पन्न होणाऱ्या विरोधी संवेदनाच महत्त्व वाटते, असें तो समजतो. अपरिहार्य व मीश्रण अशी एखादी आपत्ति दुर्दैवाने जाली तर पाहणाऱ्याला भीति वाटत व त्याला जास्त्या व आपल्या संप्रधित लोकांच्या रक्षणाची काळजी उत्पन्न होते, पण नंतर एकदम त्याला असें दिसते की, दुर्दैवाची

शक्ति आपल्याला मिळा संधिताना मुळीच वाघलेली नाही व दुर्दैवाची गाथा करण्याची शक्ति दुबळी ठरल्यान आपणास आता धोका नाही व या दुर्दैवाच्या निःशक्तपणाने त्याला आनंद होतो. "दुःखपणाने दुर्दैवाच्या मुखवटा घेणे" (Impotence Masquerading as Fate) ही आनंदरसोत्पादक दृश्यामागची भूमिका आहे, असे प्रेटोचे मत स्पष्ट आहे. याचे उदाहरण मनाने भेकड असणारा एखादा मनुष्य नद्याइतोर नून रंगभूमीवर थयथयाट करतो हे आहे. "मॉग्न" नाटकात बॅक्सन मार्सचा मुखवटा चढविलेला दाराविला आहे. त्यातही हीच कल्पना स्पष्ट आहे.

या प्रतिपादनात मानसिक दृष्ट्या कोणते परिणाम होतात ही बाब स्पष्ट होते नाही. दुर्दैवाच्या निःशक्तपणाने उत्पन्न झालेला मानसिक परिणामाचाच शेवट हास्यात झाला आहे. प्रेटोला आनंदरसोत्पादक दृश्याने उत्पन्न होणाऱ्या परिणामात एक तऱ्हेचा वसवेपणा आहे असे वाटे. मानसिक सयमातच सुख व सद्गुण साठविलेले आहेत असे तो समजत असावा. आपल्याला जी थंडा पडते तीच दुसऱ्या कोणाची केली म्हणजे मात्र आपले मनोरंजन होते, या अयोग्य नाबीने आपल्या मनात तिरस्कार उत्पन्न होत नाही. जाण सयमाने पूर्वी आपले हास्य दाखलेले होते. कारण आपणास लोकांनी विदूषक म्णाये हे आपणास मान्य नव्हते, असे प्लेटो सांगतो.^१

प्रेटोच्या म्णयात फारच थोड्या ठिकाणी मुखान्तिकेविषयी सदर्म आलेले आहेत. हास्योत्पादनात केवळ गुलामांना व परदेशीय लोकांना सन्ध येणे शक्य आहे, असे प्रेटोचे स्पष्ट मत असावे.^२ त्यावेळच्या इतर मोठ्या उच्च दर्जाच्या लोकात हास्योत्पादक दृश्य दिसणे शक्य नाही असेच प्रेटोचे मत होते.

प्रेटोच्या या सिद्धांतात मुखान्तिना व शोकान्तिना या एकमेकांपासून फार दूर आहेत असे आढळत नाही. शोकान्तिकेमध्ये दुर्दैवाची अपरिहार्य क्रूरता व शक्ति दिसून येते. उलट मुखान्तिकेमध्ये दुर्दैवाची अपरिहार्यता उघडी पडते व त्याची शक्ति दुबळी ठरते. आरम्भी मात्र ग्राह्य रूपात ही अपरिहार्यता व शक्ति सारसींच असते. शोकान्तिनेतील भीषण परिणाम मुखान्तिकेत टाळले जातात.^३ मुखान्तिकेच दुर्दैवाच्या दुःखपणाने दिसून येणाऱ्या तिसगतीस महत्त्व असते. मुखान्तिकेत एक तऱ्हेचा बौद्धिक भाग आहे, तर शोकान्तिकेत प्रमुखपणे भावनांनाच अधिक महत्त्व आहे.

१ Republic 10 606

२ Laws 7-816-817

३ तुलना Symposium 223

तेन्ना प्रेयोच्या मताप्रमाणे प्रथम भीति, नंतर मुक्तता व शेवटी भीतीच्या अनावरणाने उत्तर झालेले हास्य अशी हास्याची परंपरा दिसते. मुग्धान्वितेतील प्रत्येक बदलार्थास भाषासाधिकांनी आपणास प्रथम हेवा वाटतो. पण नंतर त्याचा मरा स्वमान जादळल्यावर त्याची बदलार्थ व्यर्थ होती हे आपणास पडते. व मग आपल्याच वाटलेल्या निष्कारण ऐल्याने आपणास आपलेच हसू येते.

ऑरिस्टॉटल या ग्रीक हास्याहास्यसाधिकांच्या मतात फारसा परत नाही. ऑरिस्टॉटल हा प्रेयोच्या मताच्या निरुद्ध होना ही समजूत घाली नाही. मुग्धान्वितेच्या बाबतीत त्याने प्रेयोच्या सिद्धान्तात एवढीच सुधारणा केली की, मुग्धान्वितेविषयीचा तिरस्कार त्याने दूर केला. रंगभूमीवर मुग्धान्वितेचा प्रयोग करणाऱ्यांमदल तिरस्कार वाटणे शक्य होते, कारण ते मठ, गुलाम या परदेशीय लोकां असत. ऑरिस्टॉटलने हा तिरस्कार शोषान्वितेच्या निरुद्धातच आढे जसे प्रतिपादन केले आहे. हीन अनेतिक प्रवृत्तीच्या लोकांचे अनुकरण मुग्धान्वितेने हेतु असते. मुग्धान्वितेने दुःख या मर उत्पन्न होत नसते. दोहोसुखा मिना विदूषका याचे हसविणारे हस्य मुग्धान्वितेत आढळत. ऑरिस्टॉटल हा हस्योत्पादन विवेचनाची वल्पना नमुषा मान्य अवामी असे ठिकते.^१ हे मत हास्या (Poetics 87) पर आचारलेले आहे. ऑरिस्टॉटलच्या लक्षान मुग्ध हास्य आणि मोठ्या मागकाना गुदगुदल्यांना होणारे हास्य याची उल्पना होती. मुग्धान्वितेतील हास्य हास्यकालाच्या व्यतिरिक्त इतर काळहि व्यापून राहिलेले असते व म्हणून ते जव्यापड नसून व्यापक आहे असे त्याचे मत दिसते. 'काय आहे' यावेला 'काय असावे' यावरच मुग्धान्वितेतील टीका केंद्रित झालेली असते असेही त्याचे मत (Poetics 2) वरून अनुमानित येते. मुग्धान्वितेत मुग्धानून विवेचन निर्माण होणे तर शोषान्वितेत करुणा व भीति यातून ते निर्माण होते असे त्याचे मत जाते. मनोरजन करण्याकरिता भय परणे केवळ पूर्वपणाचे आहे, परंतु मनोरजनाची परिणति गभीर वृत्तीत होत असे तर ते मनोरजन क्षण होय, असे तो म्हणतो.^२ गभीरवृत्ति अगस्त शोषण्यास मुग्धान्वितेतील हास्योत्पन्न सुगम सहाय्य होते, असे ऑरिस्टॉटलने प्रतिपादन केले.

ट्रॅकॅटस् कॉडरुनिएन्स मध्ये मुग्धान्वितेचा संवध संपूर्णतया रंगभूमीतील आहे असे प्रतिपादन केले आहे. मुग्धान्वितेत बोधव्यावृत्ती क्रियेचे अनुकरण केलेले असते. परंतु सगळे वास्तव क्रियेचे अनुकरण तेथे केलेले दिसत नसून ते केवळ निवडक क्रियांचेच केलेले असते. मुग्धान्वितेत हे अनुकरण अगतातील अनुकृत अपरिणत, हीनगुण, हीनान्न, व्यंगयुक्त (Imperfect) आणि उपहास्य (Judicious) असा

1 Jane Cooper-Aristotelean Theory of Comedy, New York 1922, P 131

2 Nichomachean ethics 10 6

नियमचें किंवा मर्यादांचें असत, म्हणूनच सुप्रान्तिकेंत टीका करता येत. सुप्रान्तिकेंत नकारार्थ वा निषेधात्मक विशेष निषेध किंवा सामान्य निषेध टीका असती तर ती सपूर्णपणे दुष्प्रवात्मक (abuse) ठरली असती, म्हणून विधात्मक, भावरूप धनात्मक व भावमूचक अशी टीका सुप्रान्तिकेंत केलेली असते. सुप्र व हास्य यातून भावनांचे विवेचन होत असे प्रतिपादन येथे आहे. सुप्रान्तिकेंत सर्वच नियमांचे उल्लंघन केलेले असल्याने नाट्यनियमांचेहि उल्लंघन त्यात होत असलेले आढळून येते. सुप्रान्तिकेची भाषा सामान्य लोकांच्या नेहमीच्या वापरातील भाषा असते, तिला शिष्टपणाचा धुरळा नसतो. लोकांची जी त्रोली तीच सुप्रान्तिकेतील पात्रांची भाषा असते. म्हणून या तऱ्हेच्या नाटकातून मुळात परभाषा बोलणारी पात्रे तीच भाषा बोलतात, असे दॅकटेंडसच्या लेखनाचें मत आहे. सुप्रान्तिकेंत टीका आली असल्याने सुप्रान्तिकेंतील विषयहि उद्बुधा तत्कालिन किंवा समकालिन असतो. सुप्रान्तिकेतील लोकभाषा ही या समकालिनत्वाचेंच गमन आहे.

जॉम्ब्लीन्स (Jamblichus of Chalcis) 'जगात ज आहे', त्यापेक्षा 'तं कस असावं' या आदर्श चिन्तांचें सूचन सुप्रान्तिकेंत येत असे सांगितलें आहे. सौंदर्य काय आहे याचा कुस्पदर्शनानें बोध होतो. व मग सौंदर्याची ओढ निर्माण होते. ग्रीक लोकाना अिह्लोकृतीतील सौंदर्याची पार ओढ होती. गिस्ती धर्मज्ञानात या जड जगापेक्षा भावी दुसऱ्या जगामध्यें सौंदर्याचें अधिष्ठान आहे, असें मत पुढें प्रतिपादन केलेंलें दिसतें. आपल्या स्वभावातील चाओट भावना पूर्णपणे नियमित केल्या तर त्याचा स्फोट हानिकारकरीत्या होतो. परन्तु त्यांना नियमित न केल्यास मान इळइळ त्याची तुमि होऊन त्या भावनांचें समाधान होतें व त्या शांतहि होतात अशा तऱ्हेनें आपल्या भावनाची शुद्धि होऊन त्या आपल्या बदा राहून आवेगरहित अशा स्वरूपात त्या नियमित होतात हें विवेचन सत्य असलें तरी सुप्रान्तिकेच्या मानसिक परिणामाची पुरी समति या भीमापेनें लागत नाहीं.

जगात प्रत्यक्षाचा तिरस्कार करणाऱ्या व्यक्तींमध्यं सुप्रान्तिकेचा असलाच अर्थ संभवतो. खिस्ती धर्मांमधील वास्तववादाची सीमारेषा हीच होती

सीसेरोने आज जे ग्रीक ग्रंथ उपलब्ध नाहींत ते पाहिलें असावेंत असें समजा वयास जागा आहे. सीसेरोला हास्याचा वक्तृत्वाशी काय संबंध होता हें पहावयाचें होतें. हें जरी खर तरीहि त्यानें सुप्रान्तिकेच्या मानसिक चाजूचा विचार केला नसावा असें मानण्यास जागा आहे. सीसेरोच्या मताप्रमाणें हास्याचें क्षेत्र वरूपतेनें मर्यादित झालेंलें होतें. सर्वोत्तम आवडेल अशा रितीनें हें हास्य शब्दातून व्यक्त होतें.....^१

यक्यानें हास्याचा उपयोग आपल्या वस्तूचा नक्ती करायचा याचाहि विचार सिसेरोनें केला आहे. “ज्याच्यावर प्रेमाहि करता येत नाही व जें दुःशीर्ष नाहीं तें या ज्ञाना मिठा ही हालीच पाहिजे असें आपणास वाटत नाही अशा लोकांच्या नैतिक दुर्गुणात आपल्याला हास्य दिसू शकते.” असें तो म्हणतो. सिसेरोनें आपणा भगात सुप्रान्तिका नामास्यी आहे असें मत दिले आहे. त्यानें फोटि व हास्य वातहि भेद दाखविला आहे. त्यानें बोट्याच्या चार्तीत सॉक्रेटीसच्या Dialogue of Plato या ग्रंथाचा उल्लेख केला आहे. फोटिनें गभीर गोष्टीही मुचतात असें तो म्हणतो. सुप्रान्तिकेचा रोख तीत दाखविल्या जणांच्या अपूर्णतेकडे नसून जगात आदळणाऱ्या अंतिम सत्याचें जमत्यधरीत्या समर्थन करण्याकडे असतो, तीत हास्यास्पद ठरविलेल्या दुर्गुणांविषा सदगुणाचें समर्थन करण्याकडेच हास्याचा फल असतो. सुप्रान्तिकेमध्ये दर्शविलेल्या थॉमस चाल्चल्टनची पेशा, सामान्य लोकांत हे नेहमीं आढळून येणाऱ्या योग्य चालीरीतीकडेच लक्ष वेधलेलें असतं. म्हणूनच सिसेरोनें म्हटले आहे की, सुप्रान्तिका ही जीवनाची अनुकृति आहे, चालीरीतीचा आरसा आहे व सत्याची प्रतिवृत्ति आहे —

“Comedy is an imitation of life, a mirror of customs” 1

सिडिलियन या रोमन टीकाकारानें हास्याच्या सामर्थ्याचें वर्णन केले आहे. आपल्या इच्छेविरुद्ध आपण कित्येक वेळा हसतो. हास्य हें केवळ जायाजातून आणि शरीराच्या निरनिराळ्या हावमावातूनच व्यक्त होतें असें नव्हे, तर हसणाऱ्याच्या सर्व शरीरावरही त्याचा परिणाम होतो, जें जें ठोंगानें भरलेलें आहे तें तें सर्व हास्यास्पद आहे असें त्याचें मत आहे. “हास्यकारण वस्तू व शब्द यात असतें”, (The laughter is found in things and words) सिडिलियनें हास्याचा विचार प्राय नाखडण्या केला आहे. त्याला वरच्या वर्गातील लोकांचा अस्तीत्येपासून धर्मान्तराचा होता. त्याच्या मते खालच्या दर्जाच्या लोकांना हास्याविषयी अधिक मोकळीक देण्यास हरकत नव्हती.

त्सेत्सेसर्न (Tzetzes) सुप्रान्तिका व शोसान्तिका यातील परक स्पष्ट केला आहे. शोसान्तिकेत भूतकालातील घटनांचें वृत्त असते. अर्थात तें आज घडते आहे असें दाखविले गेले तरी त्याचा संबंध भूतकालीन घटनाशीच आहे. उलट सुप्रान्तिकेत आपल्या भोवतीं सभाव्य अशा कल्पित गोष्टींचे चित्र असतें. शोसान्तिकेचा उद्देश शोकभावनता जगून करण्याचा असतो, तर सुप्रान्तिकेचा उद्देश लोकांना हास्यप्रवृत्त करण्याचा असतो. त्सेत्सेसर्न या मतामध्यें बरेच सत्य आहे, कारण गतगोष्टीची

भीषणता आपणाला जेवढी पडते वा जाणवते तेवढी तात्कालिक व समकालीन गोष्टींची जाणवत नाही.

स्तेत्सेसूच्या मताने सुस्तान्तिकेंत दररोजच्या जीवनाचे चित्र दिसते (Comedy deals with the affairs of everyday's life) वर्तमानकालाने लोकांचे अधिर मनोरंजन होतें. वर्तमानकालातील, लोकांच्या कल्पना व रीतभाती मदद शक्तीत व भविष्यकालात त्यांना सुधारणा करून दाखविता येते. पण त्या सर्वां गोष्टी कल्पित असाव्यात अस स्तेत्सेतचे (Tzetzen) मत आहे. आपल्या जीवनाचा पाया भरभक्कम करण्यास सुस्तान्तिकेचा उपयोग होतो. शोकान्तिकेने जीवनाचे खल विरून जातें असें तो मानतो.

गिजाम्बाटिस्टा विको (Giambattista Vico) याच्या मते नैतिक मूल्यांचे ऋळकट अधिष्ठान असणाऱ्या सामाजिक तत्त्वज्ञानात हास्याला मुळाच जागा नाही. या जगात गभीरपणे राहणे हेंच मानवाचे कर्तव्य आहे. ज्यांना सत्याचे आकलन करण्याची उच्च शक्ति आहे, त्यांच्या चार्तात हास्यपर वर्तन संभवतच नाही. ज्या लोकांना जगाचे पूर्ण आकलन न होता अर्धवट किंवा आंशिक (Partial) आकलन होतें, अशा दुय्यमदर्जाच्या लोकांनाच हास्य शक्य होतें. माणसें काही गोष्टी उत्तम व काही वाईट समजतात. परंतु ईश्वरास सर्वच गोष्टी चांगल्या वाटतात असें हेरेक्लयायटसचे मत होतें. ज्ञातपणानें व सर्व प्राज्ञांनीं जीवनाचा संपूर्ण अर्थ समजण्यास ईश्वराचाच दृष्टिकोन ह्या, तो मनुष्याजवळ आहे कोठें ? मनुष्याला आंशिक दृष्टिकोनानेंच जगाचे आकलन होतें. म्हणूनच विकोच्या दृष्टिने सर्व माणसे दुय्यमदर्जाची ठरतात.

शारीर विचार वेळ्यास हास्याची उत्पत्ति पुढील प्रमाणे लागते असें जॅटम्सचे मत आहे—

सुखगति आणि योग्यता या पूर्णता याची अपेक्षा करणाऱ्या माणसापुढे ज्या वेळेस एकदम विसंगतीनें भरलेली आणि अयोग्य वा अपूर्ण अशी स्थिति उभी रहाते तेव्हा माणसाच्या संवेदनाना धक्का खसतो. अपेक्षाभंगानें त्याचा मंदू व मज्जातनू स्तिमित होतात आणि हास्य उत्पन्न होतें.*

ईश्वरी अग असणाऱ्या माणसाना वा साधूना हसू येत नाही. ऋषि या सत आणि माननेतर प्राणी यांच्या मधली कोटि असणाऱ्या मानवानाच हसणे शक्य होतें, असें सर्व मानणें, विज्ञेच्या या सिद्धांतानुरूप भाग पडतें.

थॉमस हॉब्स (Thomas Hobbes) म्हणत असे की, मनुष्य मूलतः सगळींनी नव्हता व म्हणून समाजात राहण्याच्या प्रयत्नात त्याला नित्येक गोष्टी मिळत्या जुळत्या करून घेताना पार कठीण वाटले. त्याला सतत स्वतःवर व इतरांवर नवीन नवीन संस्कार करून घ्यावे लागले. व आपल्या भोवतालच्या लोकांनी, सामानिज जीवनातील संवेतानुष्ठे (Conventions Of Social Contact) आपल्या गरजांपेक्षा घेऊ नये म्हणून त्याला त्याच्यावर एकसारखे लज ठेवावे लागले या भूमिनेवरून हाब्स मुखान्तिरेचा विचार करतो —

“मनुष्याचा एक मनोविकास आहे त्याला नाच नाही पण त्याची खूण म्हणजे तो आपला चेहरा वेढासाकडे करतो, त्याला आपण ‘हसू’ (Laughter) म्हणतो. हे आनंदात्मक असते. हा आनंद कोटीत (Wit) सामावलेला असतो, किंवा लोक म्हणतात त्याप्रमाणे तो निनोशत (Jest) जतभूत झालेला असतो असे जे म्हटले जाते ते रार नव्हे, कारण माणसं, दुसरी घटना आणि अस्लील इत्ये पाहूनहि हसतात, आणि येथे कोटि किंवा यष्टा हे हसण्याच कारण नसते. एखादी गोष्ट जेव्हा गिळी किंवा नेहमीचीच होते तेव्हा त्या गोष्टीमुळे हास्य उत्पन्न होत नाही, ज्यामुळे हास्य उत्पन्न होते ती गोष्ट नवी व अनपेक्षित (New and unexpected) असावी, आपण केलेल्या प्रत्येक बागल्या गोष्टी रिपरी आपली बाग्या घावी असे मानणारे लोक स्वतःच्या अपेक्षित असलेल्या वृत्त्याकडे लक्ष देऊन हसतात, आपण केलेल्या यष्टेत भाग घेऊनहि ते हसतात, अशावेळी त्याच्या स्वतःमध्ये असलेल्या काही एका विशिष्ट सामर्थ्याच्या (ability) आकस्मिक जाणीवेन हास्याचा हा मनोविकास त्याच्यामध्ये उद्भवतो. दुसऱ्याच्या मानसिक किंवा शारीरिक व्यक्ताकडे बघूनहि लोक हसतात, कारण त्याचा ग्रहणण्या किंवा शक्ति ही सव्यग लोकांच्या तुलनेने त्यावेळी उदून दिसत. लोक यष्टेतहि हसतात. या यष्टेत काही नैसर्गिक विहृतीची आपल्या मनास जाणीव होते. ही विहृति आपणास नयाने आढळलेली असते. येथे उत्पन्न होणारे हास्य आपली वैयक्तिक उच्चता व आधिक्य याच्या जाकमिम जाणीवेने निर्माण होते. यात दुसऱ्याची केलेल्या तुलनेत आपल्यात काहीतरी जास्त आहे असे आपण मानतो. यावरून असा निष्कर्ष काढण्यास हरकत नाही की आपल्या स्वतःच्या पूर्वीच्या आणि दुसऱ्याच्या शारीरिक किंवा मानसिक वैगुण्याची तुलना केली असता आपल्यात असलेल्या काही एका उच्चतेच्या जाकमिम जाणीवेन निर्माण होणाऱ्या आकस्मिक तेजोमयतेत (Sudden glory) किंवा जवचित आनंदाला प्रतिरेत हास्याचा मनोविकास उद्भूत होतो.....”

हास्य म्हटल्या जाणाऱ्या मानसिक अंगानाच हॉन्स सुखान्तिका समजतो, असा याचा अर्थ होतो. यात सुखान्तिकेच्या वस्तुनिष्ठ (Objective) सिद्धाताचा मागमूस नाही, केवळ नाममात्रतानाची विचारानें भारलेली अशी सुखान्तिकेची ही उपपत्ति आहे. तिच्यावरूनच हॉन्सला कोटि (Wit) व यज्ञ (Jest) यापासून हास्य (Comic) निराळें आहे हें दाखविता आले, आपण ज्याचा उद्देश्य श्रेष्ठतेची भावना (Feeling of superiority) असा करतो त्याचाहि उगम हॉन्सच्या या कल्पनेत आहे. बाह्य प्रेरणकारणानें उत्पन्न होणारा मानसिक परिणाम म्हणजे हास्य असें हॉन्सनें मत झाले. त्याचा 'आत्मिक तेजोमयता' हा शब्दप्रयोग आता चिरपरिचित झाला आहे. हॉन्सच्या मनात वस्तुनिष्ठ उपपत्तीची केवळ सूचना आहे. त्याच्या मते मनुष्य हा सामान्यतः समाजविरोधी स्वभावानें युक्त आहे, तरीहि मनुष्याच्या स्वभावास योग्यता आणणें किंवा स्वभाव मार्दवसुक्त व मधुर वरणें हा हास्याचा एक परिणाम आहे, हें हॉन्सला मान्य असावें. माणूस स्वतः ला किंवा दुसऱ्याला न दुस्तविता हसू शकता, तर तें हास्य मनुष्य स्वभावातील विसंगति व असंगतता आणि शारीरिक वा मानसिक व्यंगें याचें अमूर्त असें पृथक् केलेलें तत्त्व ठरते. अशा वेळीं सर्वां माणसां (स्वतःच्या स्वभावात विसंगति, असंगतता व शारीरिक वा मानसिक व्यंगे असणारींहि) एकत्र व एकदम हसू शकतात. हॉन्सनें हास्य हें लघुत्वद्योतक मानलें आहे.

गोथेस्केड (Gothsched) या जर्मन, पस्तुनिर्णयशास्त्र पद्धितानें (Metaphysician) सुखान्तिकेची चिन्तित्वा केली आहे. मनुष्याच्या वर्तनातील अधिवेकजन्य आणि शरीरव्यंगजन्य जे जे विशेष आढळतात ते ते इन्द्रियद्वारा टिपून घेऊन त्याचा धिक्कार करण्यास समर्थ असलेल्या पृथक्करण बुद्धीस तो हास्यबुद्धि म्हणतो.^१

मनुष्याची विवेकशक्ति ही सत्याची एवमेव मार्गदर्शक असल्यानें आपल्या बुद्धीस जें जें विसंगत दिसत तें पाहून आपण हसतो. एका नियामक आदर्शाशी (Norm) तद्देवाईव या विच्छेद वर्तनाची मानसिक तुलना केल्यानें हास्य उत्पन्न होतें असें तो म्हणतो. मनुष्याच्या वर्तनापुढेंच सुखान्तिकेचे क्षेत्र, त्याच्या या सिद्धातानें मर्यादित होतें हें ध्यानात घेण्यासारखें आहे. कुत्र्याची पिलें हास्य उत्पन्न करीत नाहीत का ? ओढ्याचें, नद्याचें हास्य आपण वर्णन करता ना ? हास्याची मग सध्या कळना येथें दृष्टीत धरली जात. यापुढें सुखान्तिकेंत वर्तनातील दोषाचीच मगति लागून कथानकाच्या (Plot) म्हत्वाकडे दुर्लक्ष होतें.

1 Comedy in Germany in the First Half of the Eighteenth Century, Oxford 1936, p 13

गॉथ्सेडच्या कालात युरोपमध्ये मध्यमवर्ग अधिक सगळ्यात अगुन त्याची भरभराटही होत होती. आणि हा वर्ग सरदार, जमीनदार व भूमिपारी उच्चवर्गाचे चालीरीतीचे अनुकरण करू पहात होता. सरजामशाहीच्या या उतरत्या काळात त्याच्या व त्याचे अनुकरण करू पहाणाऱ्या उत्तमोत्तम मध्यमवर्गीयांच्या समाजातील वर्तनात एक प्रकारचा विचित्रपणा वाढत होता. गॉथ्सेडला, अेरिस्टॉटलप्रमाणेच बरच्या सत्ताधारी वर्गाचे मुद्यान्तिकेचे नियम किंवा भोक्ते होणे मान्य नव्हते. आणि पुन्हा मुद्यान्तिकेला लाभलेला सामाजिक दर्जा, रालच्या लोकांच्या हातात तो गेल्याने मिचा तो तद्विषय झाल्याने यमी व्हावा असेही त्याला वाटेना म्हणून या वेळेस मुद्यान्तिका मध्यमवर्गीयांप्रतीच मर्यादित झाली. मुद्यान्तिकेत छुट्ट हास्यास्पद व्यंगे आणि विचित्र हास्यविचार प्रसंग येत असे त्यास वाटे. शून्यमनस्कता, मिचिन्न लहरी, स्नेहविरोध घटणूक इत्यादी गोष्टी तो हास्यास्पद मानी. मध्यमवर्गाचे उच्चवर्गीयांचे अनुकरण करताना उत्पन्न होणारे दोर उच्चवर्गीयांच्या वर्तनात निषामर आदर्श मानून गॉथ्सेड तपासू पहात होता. गर्भित विचारांच्या प्रगटीकरणाच्या कौशल्यावर मुद्यान्तिकेचे श्रेष्ठत्व ठरवावे असे त्याचे मत दिसते. त्याच्या मते नैतिक जबाबदारीची पूर्ण जागीस असेल तेथे मुद्यान्तिका निर्माण होऊ घातले. खुब्या या वेड्या माणसाचे घटन हास्यास्पद ठरेल. परंतु त्याला आपणास दोष लावता येणार नाही म्हणून ते हास्यास्पद नाही असा वाईसा याचा निष्कर्ष निघेल, परंतु हे म्हणणे संपूर्णपणे टिक्क्यासारखे नाही. मुद्याम वेड पापरून पेडगावला जाण्याचा केलेला पूर्वापार विनोद आपणान टाऊन आहेच.

गॉथ्सेडचा शिष्य जे. आी. श्लेगेल याच्या मते सत्याचे आदर्शभूत चित्र आपणास मुद्यान्तिका दाखविते, त्याचा प्रत्यक्ष जीवनाशी निकट व समर्पक जोड घडत नाही, घटनाचा किंवा वस्तूच्या आदर्शाचा विचार त्या कशा असाव्यात याकडे लक्ष देऊन मुद्यान्तिकेत व्हावा असे तो म्हणे. मुद्यान्तिकेचे जे नैतिक परिणाम होतात असे गॉथ्सेड म्हणत असे ते श्लेगेलला मान्य झाले नाहीत. श्लेगेलने नैतिकपेक्षा सामाजिक परिणामावर भर दिला. मुद्यान्तिकेचे परिणाम समाजाच्या सर्व थरावर होतात असे तो म्हणे. तो स्वतः मध्यमवर्गीय होता हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

कॅंट (Kant) च्या मते "एकाएकी विभळ होणाऱ्या ताणलेल्या (किंवा विणलेल्या) असेपेपावून उद्भवणारी विवृति, म्हणजे हास्य

An affection arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing*—Kant's

* Kant's Critique of Aesthetic Judgement, trans J. C Meredith Oxford 1911, P 199

(laughter) होय.” आपण एसाच्या परिणामाची अपेक्षा करीत असतो, त्यावेळीं एका तऱ्हेच्या भासावलेल्या स्थितीत असतो, आणि तो परिणाम घडून आला नाही म्हणजे हास्य निर्माण होतें. या सिद्धांतात सत्य आहे हें खरें, पण यात सुसाम्यतेचें (Comedy) चं पृथक्करण नसून केवळ हास्याचें आहे. ही विकृति शारीरिक आहे किंवा नाही याविषयी कॅटने काहीच म्हटलें नाही. विनोद (humour) हा हास्याने उत्पन्न होणाऱ्या प्रसन्न मन स्थितिशी स्पष्टपणें जुळत आहे. काही विशिष्ट तत्वांवर अवलंबून असणाऱ्या परंतु सराईत मार्गांनी न जाणाऱ्या पद्धतींनी, प्रत्येक वस्तूचा विचार होताना मनाची जी एक विशिष्ट मनोवृत्ति असते, ती वाढेल तेव्हा उत्पन्न करणाऱ्या शक्तीस विनोद म्हणतात. म्हणजे त्याच्या मते वस्तूचें उलथें पालथें, उरफाटें मुरफाटें किंवा गोथळाचें जें अवलोकन (Topsy tury view of things) तें विनोदासुद्धें घडून येतें, पण हें वेव्हा शक्य आहे? तर ज्यावेळेस वस्तु कशा असाव्या याचा विचार केल्यावर सध्या त्या उरफाट्या आहेत असे आढळेल तेव्हा कॅटन “एकदम निष्फळ होणाऱ्या ताणलेल्या (किंवा शिणलेल्या) अपेक्षेपासून उद्भवणारी विकृति” म्हणजे हास्य असें जेथें म्हटलें आहे त्याच्याचपूर्वी त्यानें—“मन पूर्वेक गदगदा हालविणारे हास्य उत्पन्न करणाऱ्या कोणत्याही गोष्टीत विसगत असें काहीतरी हवेंच कीं ज्याच्या तुसत्या आकृतीनें घुडीस मुर्लीच आनंद होणार नाही.”

“Something Absurd (Something in which, therefore the undertaking can of itself find no delight) must be present in whatever is to raise a hearty convulsive laugh”

या वाक्यावरून वस्तुनिष्ठ प्रेरणेची व्यक्तिनिष्ठ प्रतिक्रिया म्हणजे हास्य असा अर्थ निष्पन्न होतो. ताणलेल्या अपेक्षेचा आकस्मितपणा विरोध उत्पन्न होण्यासाठी हे अध्याहृत धर्तरे अवश्यच आहे. या अपेक्षेची निष्फलतेत होणारी परिणति आणि तदुत्पन्न निराशा प्रत्यक्षात आढळणाऱ्या उणिवांच्याकडेच चोट दाखवितात. काहीं गोष्टी अशा प्रभावाच्या असाव्यात अशी जी अपेक्षा ती, त्या वस्तू तशा आढळल्या नाहीत तर सफल होत नाही, ही बाब महत्त्वाची आहे. ज्याची यश्र सुगमतिवेंत होते ती विसराद, दृष्टपणा किंवा अरिष्ट (Evil) आणि कुरूपता वा विद्रूपपणा यामुळे उत्पन्न होणारी चुकीची मूल्ये ही या अमान्यतेतूनच निर्माण होतात. म्हणजेच जसें अगोरे व जसें आहे त्यातील परस्पर विरोधात सुसाम्यतेचा जन्म होतो असें म्हणण्यास प्रत्यक्ष नाही.

हर्नॅट सेन्सरचें मत कॅटसारखेच आहे. पण सेन्सरचें मानसशास्त्रासून शरीर शास्त्रापर्यंत सुसाम्यतेच्या सिद्धांताची प्रगति मान्य केली आहे. एखाद्या महत्त्वाच्या वा मोठ्या वस्तूच्या दर्शनाची अपेक्षा करणाऱ्या आपल्या मजातनूची शक्ति जेव्हां कमी महत्त्वाच्या किंवा तद्दान वस्तूच्या दर्शनान सुटित होते तेव्हा हास्यानें तिचे

उपशमन होतें. याचें वर्णन स्पेन्सरन उतरती निसर्गति (descending incongruity) असें वेंचें आहे.^१ कारण लहान वस्तूचें दर्शन होईल अशी अपेक्षा असताना मोठी वा महत्त्वाची वस्तू दिसली तर तेथें उलट्या क्रम दिसून हास्य उत्पन्न न होता विस्मय (Wonder) उत्पन्न होतो.

ऑथर गोपेनहॉव्हरच्या मनावर प्लेयो व कॅट याचा बराच परिणाम झाला असताना हें स्पष्ट आहे. त्याच्या मतें “वस्तूचें इन्द्रियज्ञान व तिच्या गुणधर्मांचें बौद्धिक (abstract) आकलन यातील निसर्गति” हेंच हास्याचें कारण आहे. धर्मशास्त्रज्ञान हें इन्द्रियज्ञानाच्या जवळ जवळ येतें, परंतु त्या दोहोंचें ऐक्य नसतें. काहीं एका निचारात व प्रत्यक्षातील वस्तुमानात जो मरग आहे असें आपण मानतो त्या निचारात व प्रत्यक्षात जी निसर्गति एकदम दृष्टीस पडते तेंच नेहमीं हास्याचें कारण असते, हास्य हें या निसर्गतीचें असतं.^१

या मतास मनातील विचार व प्रत्यक्ष याचा सग्रह उत्पन्न होऊन त्यानिर्पदां प्रथम मनाचा निश्चय आणि नंतर अपेक्षामग होण्यास लागणारे जे वस्तुनिष्ठ प्रसंग ते आगन्तुक व गौणच मानले आहेत. नायट्स ऑक्सार्डनें परिणाम हास्यावर माणसाना विचार व प्रत्यक्ष यास भेद करता येईल काय याचा विचार येथें मुळींच अंतर्भूत होत नाही. हास्याविषयाच्या त्याच्या आणखी एका ठिकाणच्या विवेचनात पुढील विचार आढळतो — “पहिल्या गणातील (गण=अनुमान वाक्य प्रकार) (न्यायशास्त्रातील) अनुमानानें हास्यकारण उमगते (Syllogism in the first figure) यातील साध्यप्रमाण (major) निर्निवाद असते, परंतु पक्षप्रमाण (minor) अनपेक्षित (unexpected) असते. यानुस्त निष्पत्त्याच्या सिद्धान्तास लागणारा पहिला गण (First figure) हेत्वामासानेंच रस म्हणावा लागलो, आणि यामुळेच निष्पत्तारी अनुमिति ही हास्यासद होते (पृ. २७१). गोपेनहॉव्हरच्या मतात सत्यास पुष्कळच आहे. परंतु माजरीचीं पिळें खेळत असताना दुष्पाचें भाडेंच पालथेच करितात आणि त्यानें आपणास गमत वाटते आता समजा तेथें कोणी प्रत्यक्ष हजर नाही, मग या परिस्थितीतच हास्याची बीज नाहीत असें आपणास म्हणता येईल काय ? कारण कल्पना व वस्तुप्रत्यक्ष यातील उपस्थितीचा हा अश अनुमानस्यक आहे, असेंच म्हणणें प्राप्त आहे. जें दिसतें तें सत्यच असते. त्यावर आपण विचार करितों व प्रत्यक्षाशी त्या विचाराचा मेल बसत नाही. यामुळे बुद्धीस प्रत्यक्षाची अनंत विविधता आणि अतिसूक्ष्म विशेष घ्यानात घेता येत नाहीत, म्हणून बुद्धि कोती ठरल्याचा आनंद हास्य निर्माण करतो. (पृ. २७९-८०) या गोपेनहॉव्हरच्या

अनुमानात विरोध दिसतो. विचार व बुद्धीचा कोतेपणा याचा मेळ बसत नाही हाच तो विरोध होय. वुइल्यम हॅझलिट (William Hazlitt) म्हणतो की, मनुष्यप्राणीच फक्त हसतो व रडतो. वस्तु कशा आहेत व त्या कशा असल्यात यातील परक फक्त माणसालाच जाणवतो. (पृ. १). पुढे तो म्हणतो की, हास्यकारण हें वस्तु व अपेक्षा यांतील विसंगतीत सापडते (पृ. ४). यातील वस्तुनिष्ठ (Objective) आणि स्वानुभाव्य (Subjective) या दोन्ही मतांतील घोंटाळा तसाच कायम राहातो हें तज्ज्ञास सांगणें आवश्यक नाहीं.

जॉर्ज मेरेडिथ (George Meredith) या कादंबरीकारानें त्याच्या भोंवतालच्या लोकांत दिसणाऱ्या तात्कालिक ध्येयांवर टीका केली. पण ती त्यानें घरवरच्या आणि कमी महत्त्वाच्या ग्रांरीरच केली. मेरेडिथनें आपल्या Essay on Comedy मध्ये आपल्या हास्यविषयक कल्पना मांडल्या आहेत. त्याच्या मतानें सुखान्तिकेची पस्तु होण्यास आणि तिचें सौंदर्य अनुभवाण्यास सुसंस्कृत स्त्रीपुरुषांचा समाज ही सुखान्तिकेची प्रथम व आवश्यक बाज आहे. स्त्रीपुरुषांत पार विपमता असणें सुखान्तिकेला मानवत नाहीं, सुखान्तिकेच्या लेखकाला चंचल (giddy) समाजाचा गर्भजड रानटीपणा आणि सधुग्ध भावनेचे काल आवडत नाहींत. त्याचप्रमाणें ज्या समाजात बौद्धिक चळवळ समतोल प्रमाणात नाहीं त्या समाजात मनाला उद्देगून बोलणाऱ्या लेखकाची मते तरी लोकांना समजतील का अशी शका मेरेडिथला येत. (पृ. २).

मेरेडिथच्या या प्रतिपादनात सुखान्तिकेचें क्षेत्र सुसंस्कृत अशा वर्गापुरतेच मर्यादित होतें आणि म्हणूनच या मतावर एकोणिसाव्या शतकाची छाप स्पष्ट दिसते. मेरेडिथला सुखान्तिकेच्या वस्तुनिष्ठतेची आणि शुश्रूषेचे विवेचकतेची कल्पना होती, सुखान्तिकेंत समकालीन व विद्यमान किंवा रूढ वा प्रचलित विषयांवर टीका केली जाते हेंहि मेरेडिथला मान्य होते. पण या मर्यादित वर्गांतून हे हास्यविषय कसे निर्माण होतील? मेरेडिथला स्वतःला या मर्यादेची कल्पना आलीच होती. (पृ. ७९-८०) यामुळेच मेरेडिथची ही सुखान्तिकेची कल्पना मिळमिळीत ठरते. पुरुषस्त्रियामधील समानता व सुखान्तरिता याचा सवधहि पारसा पटण्यासारखा नाहीं. अर्थात् सुसंस्कृत समाज व सुखान्तिकेची सौंदर्यानुभूति याचा सवध न नाकारतांहि हा सवध स्पष्ट होत नाहीं, कारण ती एकमेकांवर अवलंबून आहेत असा निष्कर्ष कदापि काढता येण्यासारखा नाहीं.

हेन्री बर्गसॉच्या (Henri Bergson) मताप्रमाणें सुखान्तिका ही जीवनावर आलेल्या यात्रिकतेच्या जाणीवेवर अवलंबून असते (Comedy depends upon

something mechanical encrusted on the living)^१ ही जाणीव एखाद्या चौरस्यासारखी असून तेवून बसण्या विविध दिशाना पाकते. “जीवनावर आलेल्या यात्रितेची जाणीव” हे बर्गसॉच्या सिद्धान्ताचे ब्रीदवाक्य आहे.

या सिद्धान्तात मानवविश्वापलीकडे हास्य असू शकत नाही हे अग प्रथम अभिप्रेत आहे. हे मत मान्य करणे दुरास्पद आहे, सृष्टीत सुखातिक्तेचे अस्तित्व असू शकते. केवळ दातानी किंवा नगानी प्राथमिक जीवसृष्टीत आक्रमण होत असे. याच तऱ्हेच्या आक्रमणाचा आजचा उत्क्रान्तिप्रमातील अग्रशेप म्हणजे सार्धे वैर आणि आक्रमण होय, आणि हे मत खरे असल्यास कुत्रा किंवा बाघ याचे नव्या परजणे हीहि एक तऱ्हेची सुखातिका ठरेल या मताचे समर्थन येथे केलेले नाही केवळ बर्गसॉच्या सिद्धान्ताची मर्यादा त्याने स्पष्ट होते.

बर्गसॉच्या सिद्धान्ताचे दुसरे अग म्हणजे मानवी शरीर व यत्र याची कोणतीहि तुल्या हास्य उदीपित करतं, हे होय. “शरीराने जर यत्राचे संचलन होत असेल तर मानवी शरीराची ठेवण, हानमाय व चळनबळ यांनी हास्य उत्पन्न होते. (पृ. २९) हे मत अर्थातच खरे ठरते; बर्गसॉच्या वस्तु-निर्णयवाद शास्त्रात (Metaphysics) कालास मूलभूत सत्य मानले आहे.

सजीव सृष्टि निर्जीव वस्तूपेक्षा अधिक परिवर्तनशील आहे ही गोष्ट स्पष्ट आहे. कालास अधिक प्रारब्ध देणाऱ्या सजीव वस्तूचा प्रचंड परिवर्तनकारक सामर्थ्यास निरोधी अशा कालहीन, शाश्वत, उपरिवर्ती, मृत यात्रिक, (automatic) व निर्जीव अशाहि वस्तू आहेत. परिवर्तनशील सजीव यात्रिक झाले असे समजणे किंवा सजीव सृष्टि यात्रिक सृष्टीप्रमाणे आहे त्या स्थितीत धरून ठेवणे हे हास्य कारण आहे असा निष्कर्ष बर्गसॉला अभिप्रेत असावा.

कालाच्या संपाधात एखाद्या कालातील चालीरीती, वा सस्था सर्व नाहींगा होतात हेच ते हास्यकारण होय. आता काल हेच मूलभूत व श्रेष्ठ सत्य आहे ही गोष्ट खरी की खोटी या चर्चेत येथे शिरण्याचे कारण नाही, परंतु शाश्वत सत्य व मूल्ये काही अनुमानात चिरस्थायी आहेत असे आपण मानतो, सतत समान गतीने वाहणाऱ्या काल प्रवाहाच्या दृष्टीने पाहिल्यास सर्व वस्तुगत वैशिष्ट्ये केवळ मानसिक व स्थैर आहेत असे या सिद्धतात मानावे लागते, येथेच खरी अडचण आहे.

जाता शरीरशास्त्र व शरीरविच्छेदनशास्त्र यावरून सजीव शरीराची साधन योजना यत्नसह्य आहे ही गोष्ट आपणास नाकारता येणार नाही. आणि प्रत्येक यत्नरचनेला हेतू असतो हेहि अमान्य करिता येणार नाही. अधिकात अधिक म्हणजे

1 Benri Bergson Laughter trans Brereton and Rathwell, New York 1928, P 37

सजीव शरीर हें जड भौतिक यंत्राचा एक उच्चतर प्रकार आहे असें मान्य करिता येईल. परंतु उच्च वा नीच सर्व यंत्रचनेला हेतू हा आहेच. पुन्हा सत्यता ही उच्चतर कोटीत आहे वा नीचतर कोटीत आहे हें म्हणणें मानणें कठिण आहे. दोन्हीहि सत्य आहे.

वर्गसोंनि पुनरावर्तन (repetition), उत्क्रमण (inversion) व श्रेणीचें परस्पर व्यतिक्रमण (reciprocal interference of series) या तीन गुणानी सजीवाचा यांत्रिकापाखून भेद दर्शविला आहे. हे तीन गुण शोक्रान्तिका व (Light comedy) प्रहसनात्मक सुखान्तिका यांनाही लागू होतात

यानिश्चितें जीवनावर आवरण पडत नाहीं कारण कालाची गति थापविता येत नाहीं. असें जर म्हणावयाचें असेल तर 'जें आहे' (What is) याचें जें असावें (What ought to be) ह्या आदर्शांत रूपांतर होणें कलादृष्ट्या मदगतीचे होईल. प्रत्यक्ष हें मर्यादा घाळतें, व प्रत्यक्षाची व्यवस्था ही अपुरी व अभिव्याप्तिपूर्ण (inclusive) नाहीं, कालदृष्ट्या सर्व हास्यात सजीवता आढळते, कारण काल व प्रत्यक्ष हीं विचित्ररीतीनीं परस्परबद्ध होतात ही वर्गसोंचा उपपत्ति कित्येक दृष्टिनीं समाधान देणारी आहे.

सुखान्तिकेत सर्वसाधारणावर व सर्वसामान्याचा विचार येतो. इतर कला ह्या अधिक पृथगात्म असतात. शोक्रान्तिकेंतहि भावनामार्फत एवढेच साधारणीकरण होतें, परंतु तरीहि शोक्रान्तिकेंतील सजेत पृथगात्म असतात. इतर नाटकापेक्षा सुखान्तिका ही बरीच प्रत्यक्ष जीवनासारखी आहे. पुन्हा वर्गसों म्हणतो कीं लोक मानसिकदृष्ट्या तुटूनपणें राहात असतील तर हास्याचा उपभोग घेता येणार नाहीं.

भ्याय्य क्रमाची उलटापालट झाल्यास हास्यकारण निमाणें होतें असेहि त्याचे मत आहे. ज्यावेळेस नैतिक विचारापेवजीं भौतिक विचाराचें स्थापन होतें त्यावेळीं हास्य उत्पन्न होतें. मानसिक घटनाचें पृथक्करण शरीरशास्त्रावर आधारून केलें तर असेंच हास्य उत्पन्न होईल.

वर्गसोंच्या विचारास बस्तुनिष्ठतेचें आचरण असले तरी पुरी बस्तुनिष्ठता त्यात दिसत नाहीं असें म्हणणें योग्य ठरेल. कोचे म्हणतो कीं सुखान्तिकेंत व्यगदर्शनानें प्रथम राग येतो, परंतु ज्याला आपण महत्त्व देत होता त्या प्रत्यक्षवस्तुसोदाच्या (Perceptism) पूर्वकल्पनेत कोडलेल्या आपल्या शारीरिक शक्तीच्या शिथिली भवनानें अधिक आनंद लागलीच उत्पन्न होतो. (The comic is the displeasure arising from the perception of a deformity immediately followed by a greater pleasure arising from the relaxation of our physical

forces which were strained in anticipation of a perception whose importance was foreseen.¹

या कोचेच्या मतात प्लेटोपासून कॅटपर्यंतच्या सर्व मताचा सारांश आलेला आढळतो. याला आपण “अभयपरिहार” (relief) सिद्धांत म्हणूया. या सिद्धांतानुसार सुखान्तिका ही मानसिक द्रव्ये. ज्यावेळेस काही एखादी गमीर परिस्थिति वाटत होती तिची गमीर नाही असे आपल्यास आढळते तेव्हा त्या मानसिक ताणापासून आरंभिक जशी जी आपली सुट्टा होते त्यामुळे हास्य उत्पन्न होते. काही वेळपर्यंत स्तमित झालेल्या मानसिक शक्ति मोकळ्या होऊन तें हास्य निर्माण होते.

या सर्व प्रतिपादनात सुखान्तिका मानसिक आहे अशी समजूत आहे, ती सर्वस्वी सरी नाही. हा सिद्धांत काही एका मर्यादेपर्यंतच मान्य करणे शक्य होईल. या सिद्धांतानाची दुसरी समजूत अशी दिसते की जगाचा प्रत्यक्ष वस्तुसंपर्क शक्य आहे, पण सर्व म्हणजे माझ जग आणि त्यापासून मुळातच भिन्न असलेले मन याच्या क्रिया प्रतिक्रिया येथे गृहीत धरल्या आहेत. हास्य हा मानसिक प्रक्रियेचा शारीरिक पर्याय आहे. त्याच्या पुढील प्रतिपादनात त्याने पूर्वाच्या दुसऱ्याच्या भूमिकानशील दोष दारुणीत नेवडी म्हटले आहे की ह्या व्याख्याचा विचार गमीरपणे करू नये, कारण, त्या व्याख्याच एखादे वेळेस हास्यास्पद ठरवण्याच्या. सुखान्तिनेतील हास्यकारणाचे पृथक्करण करणे आपल्याला शक्य नाही असा याचा अर्थ करणे भाग पडेल. पण तसे करणे मानवी बुद्धीनुसार नाही. आपण जसे म्हणूया की पृथक्करणास वेळळ नुक्ताच प्रारंभ झाला आहे, व निराग होऊन हे पृथक्करण कार्य सोडून देण्याचे काहीच कारण दिसत नाही.

प्रो. ड. एफ. कॅरिड यांनी “A Theory of the Ludicrous” या आपल्या लेखात सुखान्तिका हा सौंदर्य शास्त्रीय भाग आहे असे दाखविले आहे. हास्यास्पद गोष्टी मानवी भावनदृष्टीवरून तशा दृष्टीने जातात. हास्यास्पद गोष्टीत आपल्याला प्रतिकूल विचार आपल्यापेक्षा हीन गौण वा निवृष्ट असे काहीतरी असते असे प्रोफेसरसाहेब सांगतात. (पृ. ५५४) हास्याचे सारस्व समजावून घेण्यात सौंदर्यशास्त्री दृष्टीची सरी परीक्षा असते व त्या दृष्टीची कसोटी लागते (पृ. ५५७) आपणासमोर विसंगति एकदम दिसते, व बुरूप किंवा सौंदर्याशी विसंगत असे काही आढळले की आपल्यास असमाधान वाटते आणि या असमाधानास आपल्यावरून वा दुसऱ्यावरून वाच्यता मिळाल्यावरच आपणाम सौंदर्यभावात्मक समाधान मिळू शकते. (पृ. ५६३).

1 B Croce, Aesthetic, trans Ainslee PP 143-51

2 In the Hibbert Journal Vol xxi (1923) P 552

या सिद्धान्तात कोचेच्या मताचे प्रतिध्वनी आपणास साष्टपणे आढळतात हे सांगणे नसो. पण यात असमाधानाच्या वाच्यतेस जे महत्त्व आहे ते या सिद्धान्ताच्या मध्यबिन्दू आहे. कुरपतेंत विसगति असल्याने आपण दुखावतो आणि ज्यावेळेस आपण ते हवे तेवढे सुंदर करू शकत नाही किंवा त्यात तसा बदल घडवून आणण्यास आपण असमर्थ असतो तेव्हाच आपण हसू लागतो.

सर्व विनोदी लेखकांनी आपापली विनोदांनी कल्पना कोणत्या ना कोणत्या तरी रूपात स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला आहे. असा प्रयत्न मॅक्स इस्टमन् याच्या पुस्तिकेत आहे.^१ हे पुस्तक विनोदी पद्धतीनेच लिहिलेले असून इस्टमन्नी आपला सिद्धान्त वार्हीसा सभाळूनच मांडला आहे.

आपण स्वतः विनोदीवृत्तीत असले म्हणजे काही काही गोष्टी आपणास विनोदी वाटू लागतात, अशा वेळेस आपल्यास न आवडणाऱ्या, अग्रिय असणाऱ्या व पिडादायी वाटणाऱ्या गोष्टीत आनंदकारक व भावनात्मक दृष्ट्या उत्कट रसवत्ता येते व हास्य उफाळून येते (पृ. ८) गालिम मनोवृत्तीला नैसर्गिक अशी विनोदी वृत्ति आहे, ही मनुष्याच्या निरनिराळ्या रूपात निरनिराळ्या परिमाणात आढळून येते (पृ. ३) हे शेटवें विधान आपण मान्य करू शकतो कारण भीति, शोक, राग इत्यादि भावनासुद्धा अशाच ऱ्हासवृत्तिसुलभ आहेत. इस्टमन्च्या इतर प्रतिपादनात असावी तेवढी प्रयत्नरणाची रोगी आढळत नाही असे म्हणणे प्राप्त आहे. या इस्टमन्च्या सिद्धान्तात श्रीडावृत्ति शरीर धरली आहे. लुडोविनि व मॉर्डेड यांनी विनोदांमार्गे गुप्त असलेली आक्रमणवृत्ति कारणात्मक मानिली आहे, तर इस्टमन् श्रीडावृत्तीस कारण मानतो आता श्रीडावृत्ति ही मूळचीच क्रिया असेल, कदाचित् प्रतिक्रियाहि असेल. म्हणूनच इस्टमन्चे प्रयत्नरण पुरेसे वाटत नाही. हॉन्स किंवा वॅट यांनी पण आपण भीतीसहि न भिता हसू शकतो असे म्हटले आहे तेच रहस्य इस्टमन्नुने काहीस वाङ्मयीन दृष्ट्या उदाहरणे देऊन सांगितले आहे इतकेच. त्याची उदाहरणे मात्र नमुमोल आहेत.

स्टीभन्लीक्रॉफ्टने आपल्या पुस्तकात^२ यासंगीचा आपला सिद्धान्त मांडला आहे. लीलॉक हा स्वतः विनोदी लेखकहि होता, त्याच्या लेखनात त्या वेळच्या चालीरीतीवर टीका आलेली असली तरी ती अत्यंत उघळ आहे. मध्यम वर्गाच्या दमावर त्याने कोरडे ओढले आहेत. परंतु रीमॉवला काही काही मूल्यवर्ती गोष्टीत बरक झालेला पहायलाच नाही. यामुळे "जे आहे तेच" जे असावे" तसेच आहे अशी त्याची मावना होते,

१ Max Eastman—Enjoyment of Laughter—New York 1936
Seimon and Schuster

२ Stephen Leacock, Humour Its Theory and Technique
Toronto 1935 Dodd, Mead, Page 11

आणि म्हणून त्याला 'जसे नसावे' तसे 'जें आहे' तें बनवण्याइतपत होणारें मयूर सामाजिक परिवर्तन त्याला अजिबात मान्य होत नाही.

रोमन्स लोकाना रय व रयातील उतारू याचा चवचाचूर झालेला पाहण्यात आनंद वाटत असे, आज आपणास झुळ्या वाठीवरून (Tarpeze) वरून पटणारा विदूषक पाहण्यात आनंद वाटतो ! म्हणून आपण धूतेपाहून सोंगादोंगापर्यंत प्रवास करून मानवत्वाचा उद्धार केला काय ! "जसे आहे किंवा हवे" त्यापेक्षा ज्या वस्तूचा न ओळखू येण्याइतपत चक्का चुराडा होऊन बदल झाला आहे किंवा जें वसें नसावे असे आपणास वाटतें या दोहोंमधल्या विरोधानरच हास्याची मदार आहे. (पृ. ११) जगात आढळणाऱ्या गोष्टी आदर्श स्थितीत आहेत आणि त्यात परिवर्तन करणें म्हणजे त्या वशा नसाव्या अशा करणें होय हा निष्कर्ष मान्य होईल काय !

लीकॉकने पुढें लिहिलेला हास्य म्हणजे आपल्या जीवनाचें चिंतन व निवरण आहे व त्याचें मूळ जीवनातील विसगतीतच आहे. (पृ. १५) दुसऱ्या एका पुस्तकात^१ लीकॉकने म्हटलें आहे की हास्य म्हणजे "जीवनातील विसगतीचें सात्विक चिंतन आणि त्याचीच कलात्मक अभिव्यक्ति होय." (पृ. १)

यावरूनहि लीकॉकला जुना जमानाच पसत आहे आणि त्यातील काहीं काहीं आवडत्या गोष्टी कायम राहाव्या अशीच त्याची इच्छा व्यक्त होते असें वाटतें.

पण आजपर्यंतच्या एकदर विनोदी वाल्यावरून हा सिद्धान्त हास्याचें मूळ सागत नाही असें म्हणणें भाग पडते.

सिग्नड फ्रॉईडने आपल्या ग्रंथात^२ हास्यावर आपली काही मते व्यक्त केली आहेत. त्यानें बहुतेक सांगाडा लिप्सच्या (Lippe, Comik and Humour) या ग्रंथावरून घेतल्याचें मान्य केलें आहे. त्यानें म्हणजे कोटीचा विचार केला आहे. तो म्हणतो... Wit is 'essentially the subjective side of the comic, i e it is that part of the comic which we ourselves create which colours our conduct as such' (पृ. ४). कोटि ही हास्याचें आत्मानुभाव्य स्वरूप होय असें सांगण्यात फ्रॉईडने लिप्सच्याच मताचा अनुवाद केला आहे. त्याप्रमाणेच मानसिक श्रमाचें जें तत्व लिप्सनें सांगितलें आहे, फ्रॉईडनें आपल्या मुक्तता (Relief) सिद्धान्तानें आणि रचनासाधनानें (Aggression Mechanism) होतें, व त्यातून हास्य उत्पन्न होतें या प्रतिपादनात त्याची री ओढली आहे.

1 Humour and Humanity New York 1938 Holt Page 1

2 Sigmund Freud Wit and Its Relation to the Unconscious London, No date

फॉइडनें सर्व चुटक्यांतून किंवा कोट्यांतून (Witticisms) प्रतिबस्तुनिर्मिति चरोवरच एक तन्हेचें दृढीकरण झालेलें दिसतें असें म्हटलें आहे. (The process of condensation with substitutive formation is demonstrable in all witticisms.) शब्दरूप कोटीत (Word-wit) शब्दांची अशी अपूर्व घनता किंवा दृढीकरण झालेलें आढळतें. पण फॉइडनें एक (Thought-Wit) विचारात्मक विनोद अखूनहि निराळा प्रकार मानला आहे. म्हणजे प्रत्यक्ष विचारांनीं व विचारांच्या अभिव्यक्तीनें होणारा असे दोन प्रकार तो येथें करतो. विचारात्मक विनोदाचें स्वप्न घटनेशी सादृश्य आहे असें तो मानतो. आशय व अभिव्यक्ति (Content and Manner) यांवर तो हा भेद आधारतो. येथें साध्य व साधन यांचा गोंधळ स्पष्टच आहे; आणि म्हणून हे दोन प्रकार मान्य करणें कठिण आहे. शब्द हेंच ध्येय ठेवून केवळ शब्दांवर कोट्या करणें हा एक भाग व इतरन कांहीं 'जडबस्' हेंच ध्येय असतें. कधीं कधीं भेटीत भावेमार्फत हास्य उत्पन्न होते, तर कधीं कधीं केवळ हावभाव व शारीरिक हालचालींनीं हास्य उत्पन्न होते. या साध्य साधनाचा घोंटाळा फॉइडच्या प्रतिपादनात आढळतो.^१

कोटीनें आनंद साध्य होतो. आपल्यास हवें तें समाधान मिळण्याकरिता आपण मानसिक सामुग्रीचा उपयोग न करितां कोटीला तें कार्य करूं देतो. (पृ. ११७); कोटीमुळें आपल्यावरचें नियंत्रण आपण हुंगारून देऊं शकतो आणि इतर रीतींनीं न मिळणाऱ्या अलभ्य अशा आनंदाचीं साधनें आपण उपलब्ध करून घेतो. (पृ. १५०); मनावरचे निरोधन नाईसिं करून आनंदाचे बंध सोडणें हा कोटी करण्याचा मुख्य उद्देश आहे. (पृ. २०६) अशीं मतें फॉइडनें वेळोवेळीं आपल्या या प्रबंधात मांडली आहेत.

या सर्व प्रतिपादनांत विनोदाचें ध्येय आनंद साधन होय. हें फॉइडचें मत कोणीहि मान्य करील. फॉइडच्या 'विट'च्या व्याख्ये प्रमाणें कोटि ही हास्याचें आत्मानुभाव्य अंग आहे. अर्थात् कोटि ही पण आत्मानुभाव्य (subjective) होय, तेव्हां कोटीचें ध्येय पण असेंच आत्मानुभाव्य ठरेल. आता मनुष्य हा निरनिराळ्या पातळ्यांवर अनुभव घेतो काय या प्रश्नाच्या उत्तरावर फॉइडचें हें म्हणणें मान्य किंवा अमान्य होईल. मनुष्य भौतिक, (Physical) सामाजिक (Social) शारीरिक, (Physiological), मानसिक (Psychological) या व इतर सर्व पातळ्यांवर अनुभव घेत असतो. बाह्य जगाच्या अनुपंगानेंच व निया प्रतिक्रिया-नुरूपच जर अनुभवाचा अर्थ लागतो; म्हणजेच अनुभव घेणारा मानव हा या बाह्य

यस्तुनिष्ठ जगाचा एव भाग त्या वेळीं होतो, नळे काप ! त्याच्या निरनिराळ्या पातळीवरील अनुभवाचा अर्थ याच तऱ्हेनें लागणें शक्य आहे अतें फ्रॉइडचे मत नसावें व म्हणून आनंद साधन हें फ्रॉइडच्या मते दुय्यम, व केवळ प्रासंगिक किंवा नैमित्तिक ठरतें, व मग कोटीचा प्रमुख, आद्य हेव काय हा प्रश्न अनिर्णित राहातो.

‘मनावरचे निरोधन दूर वरून आनंदाचे बंध सोडणें’ या प्रतिपादनात फ्रॉइडच्या स्वतःच्या मानसशास्त्रमिद्वान्ताचाच आधार घेतलेला आहे. फ्रॉइडचे मनोवैज्ञानिक सिद्धांत सर्वस्वी मान्य झालेले नसून त्याला मर्यादा आहेत ही गोष्ट सर्वमान्य आहे. (फ्रॉइडच्या सिद्धांतातील काहीं हेत्वाभासाची चर्चा पहा.)^१ फ्रॉइडच्या सिद्धान्ताचे अनुभवात्मक परीक्षणहि पारच घडीस आहे.

मनुष्येतर गोष्टीहि हास्योत्पादक होतात याचें कोटें पुन्हा फ्रॉइडच्या सिद्धान्तानें कसें मुदणार ? फ्रॉइडचें उत्तर मासलेमार्दक आहे. तो म्हणतो —

“जगावरें व इतर अचेतन पदार्थांहि त्याच्यावर चेतन धर्मारोप केल्यानें हास्यास्पद होतात ”—(पृ. ३०२) हें उत्तर पारच विचित्र आहे. येथें फ्रॉइडनें लिखित आधार सोडून बर्गसॉन्डे धाव घेतली आहे. “आपण इतरांच्या स्पर्डी असतो तर आपण ज्या हालचाली करू त्याची त्या इतरांच्या हालचालींशी तुलना आपण करतो, म्हणून आपण हसतो ” (पृ. ३०६-३१६.)

द्रष्टा ज्या पद्धतीनें बाह्य वस्तुनिष्ठ जगाशी संबंधित असतो तिरहे पक्षाण्याचे दोन प्रकार समजतात. पहिला प्रकार म्हणजे द्रष्टा हा बाह्य जगाचा एक घटक असून त्या जगाच्या मुरा दुःखात तो सविभागी आहे, आणि ह्या बाह्य जगाच्या कल्याणातील एव अनुपमिक्त लाभ म्हणून त्याचेहि कल्याण होते. एकव्या द्रष्ट्याचाच केवळ विचार केला तर त्यापेक्षा उभाच हा बाह्य जगाचा मोठाच भाग ठरतो म्हणून समाजात वागणारा द्रष्टा ह्या बाह्य जगातहि एक भाग म्हणून वागत असतो, म्हणूनच त्याला बाह्य जगाच्या कल्याणात अनुपमिक्त लाभ मिळतो दुसरी दृष्टि अशी की द्रष्ट्याच्या विरोधानें सर्व बाह्य जग उभें आहे. या जगाला त्याच्या कल्याणाची सुतराम पर्वा नाही, आणि म्हणून इतरांची पर्वा न करिता व इतर बाह्य जगावर या कृतीचा काय परिणाम होईल याचा विचार न करिता त्याला आपला स्वार्थ साधला पाहिजे.

या दुसऱ्या दृष्टिनें फ्रॉइड द्रष्ट्याच्या मानसिक भूमिकेची चर्चा करतो. म्हणून बाह्य जगातील वस्तूपासून उत्पन्न होणाऱ्या आनंदाचें समर्थन आत्मानुभाव्य दृष्टिनें चेतनधर्मारोपकरून बर्गसॉन्डेच्या पद्धतीनें करण्याची पाळी फ्रॉइडवर आली आहे.

यापेक्षा आदर्शरितीने वस्तु कशा असाव्यात या अपेक्षेनें पहात असताना द्रष्ट्यास त्या वस्तु हास्यास्पद दिसतात. ह्या सामान्य दृष्टिकोनासच जास्त महत्व देणे योग्य ठरतें. माजराच्या शेपटीला डबा बाधला म्हणजे-आपल्याला आत्मानुभवांनें तसें आपल्या शेपटीस (!) डबा बाधल्याचें स्मरण झाल्यावर आपण हसू हें म्हणणें टिक्ण्यासारखें नाहीं. माजराच्या शेपटीला काहीं न बाधलेतें असणें ही जी 'जसें असतें' अशी शिक्ती ती नवून काहींतरी विसगल्यात्मक प्रतिनिवेशन (Incongruous substitution) झालेलें आढळते म्हणून हसू येतें. आपण प्रत्यक्षाची आपल्याशी तुलना करीत नवून वस्तुनिष्ठवादा आदर्शनियामकाशी (norm) आपण तुलना करतो ही वस्तुस्थिती आहे.

फ्रॉईडच्या मतें कोटीची आत्मानुभाव्य (subjective) परिस्थिति मजातत् त्रिघडलेल्या लोकांच्या घातर्तात नेहमी पुरी झालेली आढळते. सुसान्तिकेंत काम करणारे लोक मजातत् त्रिघडलेले खात नसतात. काही मजातत् त्रिघडलेले लोक कोन्या विनोद करीतहि असतील व त्या ठिकाणी फ्रॉईडचे म्हणणें कदाचित् खरें ठरेल. परंतु असे लोक कित्येकवेळा हास्यास्पद नमून करणास्पद असतात. फ्रॉईडच्या निवृत्त मनोविश्लेषणाच्या कक्षेनें हा सिद्धांत ग्राहलेला आहे, इतर शास्त्रात नियमा विरुद्ध काही घटना आढळल्यास तो नियम चुकलेला असतो कारण अनुभवघटित शास्त्रात व नियमात अपवादाला जागा नाहीं. पण फ्रॉईडच्या विवृतमनोविज्ञानशास्त्रात नियमाचें अवलोकन नियमाचें उल्लंघन दाखविणाऱ्या घटनानुरोधानें पहाण्याचें विचित्र दृश्य आपणास दिसते. वस्तु असाव्यात तशा नाहींत हें पहाणें अधिः मजा निवृत्तीचें लक्षण नसेल तर त्या तशा नाहींत हे पाहून हसणें हेंहि त्रिघडलेल्या मजातत्तुविकाराचा परिणाम नव्हे !

आता कोटी ही जर हास्याचें आत्मानुभाव्य अग असेल, तर त्यातून निष्पन्न असा निपेल की, हास्य हें आत्मानुभाव्य (subjective) नव्हे ! फ्रॉईड म्हणतो की, "कोटी पेली जाते, हास्य (आपोआप) आढळतें. हास्य प्रथम भाणसात दिसतें, व नंतर स्थानपरिछितीनें (transfer) तें वस्तु, प्रसंग किंवा तत्सम चार्बीत नाढळत. (पृ. २८९)

"हास्योत्पादक प्रसंग हा पुष्कळदा मानसिक गोंधळांनें (Embarrassment) निर्माण होतो"—(पृष्ठ ३६७). "अप्रकटाच्या (unconscious) क्षेत्रातून निघाल्यामुळेच कोनी ही हास्याला सहाय्यक होते."—(पृष्ठ ३३६) इ. मतें 'प्रकटाला' फ्रॉईडच्या सिद्धांतात बुडेंच जागा नाहीं याची निदर्शक आहेत. फ्रॉईडनें असें म्हटलें आहे की—"हास्य हें नेहमीच शैशव क्षेत्रा आहे." —(पृ. ३६५) आतां हास्याप्रमाणेंच शोच्य (Tragic) ही नैराशक्षेत्री का नाहीं

घरें ? आपण शैशवात गमावलेल्या हास्याचा पुनर्लाभ म्हणजे जर' (Comic) - तर मग शैशवात गमावलेल्या भुकेचा पुनर्लाभ म्हणजेच उपासमार होय किंवा शैशवात गमावलेल्या स्वच्छतेचा पुनर्लाभ म्हणजेच स्नान होय काय ? हें फ्राइडचें मतच चमत्कारिक व लोकविलक्षण आहे, दुसरें काय ! शैशवक्षेत्रीय किंवा विकृत म्हणून प्रलॅफ गोष्टीचा निवाल लावल्यास मग प्रौढ किंवा भारदस्त, वा प्राकृत किंवा अविकृत याचा प्रात उरतच नाही काय ? अमावाचे अस्तित्व मानण्यास, माराचें अस्तित्व तितक्याच सन्नद्धपणें मानणें चुकीचें ठरेल काय ?

फ्राइडनं Wit (कोटी) Humour (विनोद) आणि Comic (हास्योत्पादक) यात परस्पर परक केला आहे. फ्रॉईडच्या मताप्रमाणें विनोद हा मूळतःच सामाजिक नाही... "विनोद हा हास्याच्या प्रकारांपैकी सर्वांत स्वयंपूर्ण प्रकार आहे ! त्याची परिणति एका स्वर्गांत होते, आणि इतराशीं सविभाग केल्यानं त्यात काहीहि नवीन भर पडत नाही." ... (पृ. ३७२) एखादे वेळेस जरी एखाद्या माणसास विनोदाचा मनसोक्त आस्वाद घेता येणें शक्य आहे. कोटि ही अप्रत्यक्ष (unconscious) हास्य प्रकटोत्पन्न (conscious) आणि विनोद हा वैयक्तिक ! आता लोकांचा अनुभव फ्राइडच्या मताच्या विरुद्धच जातो. आणि दुसऱ्यात नवीन कोटि किंवा विनोद सांगितल्यानं त्याची खुमारी काढून आनदाचा पुन्हा अनुभव घेता येतो हा अनुभव फ्रॉईडच्या विरुद्धच जाईल डॉनक्विशोट हा हास्यास्पद आहे, पण डॉनक्विशोटला हें हास्य.. अनुभवरता येत नाही. " (पृ. ३७७ टीन) असें फ्रॉईड म्हणतो. पण डॉनक्विशोटला काय घाटतें किंवा अनुभव येतो हा हास्यातील विचारणीय मुद्दा नव्हे डॉनक्विशोट हा बाह्य वस्तुनिष्ठदृष्ट्या हास्यास्पद ठरतो की नाही हाच महत्त्वाचा मुद्दा आहे. हास्यास्पद करणाऱ्या व्यक्तीच्या मानसिक प्रतिन्रियाचा विचार इतरास कर्तव्य नव्हे हास्यास्पद व्यक्तीसह्यस्तुनिष्ठेनं हास्यास्पद ठरतात काय याचेंच महत्त्व त्यांना आहे.

"कोटियासून उत्पन्न होणारा आनंद हा मनोनिरोधनात होणाऱ्या शक्ति व्ययाची वचत झाल्यानं होतो, तर विनोदापासून उत्पन्न होणारा आनंद हा भावनेच्या शक्तिव्ययाची वचत झाल्यानं होतो." असें फ्रॉईडनं आपल्या ग्रंथाच्या शेवटच्या पानावर निर्णयरूपानं म्हटलें आहे. (पृ. ३८४) आता या तीनहि बाबीं पृथक्करणाच्या एका पातळीवर आहेत काय हा प्रश्न विचारणें उपयुक्त ठरेल भावना, विचार व क्रिया हे शब्द कदाचित् समर्थक ठरेल असे. परंतु मनोनिरोधन (Inhibition) हा शब्द वापरल्यानं असा प्रश्न विचारणासा घाटतो की मनो निरोधन ही काय एकच मानसिक जीवनाची एकमेव क्रिया आहे काय ? विचाराचा व कोटीचा (Wit) सवध, क्रिया भावना व हास्य (Comic) याचा सवध आणि मनोनिरोधन (किंवा क्रिया हा मुचविलेला शब्द घेतला तर) व भावना याचा

समय एकमेकांशीं नसतोच काय ? तीं काय इतकी निराळी आहेत काय ? याचें उत्तर नकाराची येणार याविषयी आम्हास शंका नाही. पूर्वी निश्चित केलेल्या एका मूलभूत मानसशास्त्राविषयक सिद्धान्तानुरूप दुराग्रही व एकांगी व्याख्या बनवून त्यापासून अनुमानें काढाची असा प्रकार येथें झाला आहे. या अनुमानाचा व वस्तुस्थितीचा समर्थ मात्र दिसत नाही. एवढीच येथें उणीय आहे. फ्रॉइडने या सर्व विचारपद्धतीत ज्ञानप्रामाण्यामीमासाविषयक (Epistemological) विषयात वस्तुस्वरूपविषयेच्या (ontological) पातळीवर आणून बसविलें आहे. हा मत मानण्यास पुरेसे कारण दिसत नाही.

फ्रॉइडने एका ठिकाणी असे म्हटलें आहे कीं (पृ. २२०)... " कोटि करण्याचा व ती दुसऱ्यास विदित करण्याची इच्छा याचा नित्य किंवा अविभाज्य संबंध आहे. " याचा अर्थ कोटि ही सामाजिक व म्हणून वस्तुनिष्ठ ठरेल " जो जो मनुष्य आपल्या ओढातून सत्य निसटू देतो—त्याला त्याला त्या बेसायध क्षणीं त्या विचारापासून (म्हणजे विचाराच्या योजनेतून) आपण मुक्त झाल्याचा पराजुल आनंद होतो. " असे फ्रॉइडने लिहिलें आहे. (पृ. १५६) आपण असे म्हणू शकत नाहीं काय कीं सत्यच अभिव्यक्तीची चाट पहाय असतें ?

फ्रॉइडने इतरत्र जें म्हटलें आहे त्याची थोडक्यात दखल घेताना पुढील मत आपणास भौतिक पुनर्रचनेची बाटतील. समकाल्यवर्तिल्ल, शुद्धमायिबद्ध ती प्रतिनिया आहे हा समज, किंवा सत्कालिन चालीरीतींवर टीका करण्याचें कोटीचें वैविध्य याचाहि त्यानें उदापोड केला आहे. म्हणून एखादें मत देत असतानाहि मुगान्तिकेच्या सत्या मद्दतेचा मोगावा त्याला लागत होता असें म्हणणें अतिशयोक्तीचें नाहीं.

मुगान्तिकेचें वृषपरण केल्यानें आपण त्यातील आनंदास मुक्त ही कल्पना योग्य नाही. तरी पण जी. के. चेस्टर्टनसारख्या लेखकास अशी भीति वाटत असावी असे त्यानें 'एन्सायक्लोपीडिया ब्रिटानिका' (चौदावी प्र.) या शानमोशात लिहिलेल्या एका वाक्यावरून दिसतें. तो म्हणतो,

" It would be regarded as a deficiency in humour to search for a definition of humour "

" हास्याच्या व्याख्येचा शोध करणें म्हणजे हास्यात कसली तरी उणीय आहे. ' पण हें म्हणणें सार्थ असतें तरीहि हास्याचें सर्व स्वरूप वृषपरण करून या व्याख्या उघड केल्यानें हास्याच्या आनंदात काहीं उणीय येईल असें नाहीं. आपण हास्याचा आनंद जास्त द्यावा म्हणून काहीं काळ वृषपरण करतोंयलीं तो थोडा बाजूस ठेवनां एवढेंच. भायना व बुद्धि यातील फरक दाखविण्याप्रमाणेंच हा प्रकार आहे. भायना व बुद्धि दोही बाब प्रेरणाकारणानें उत्पन्न झालेल्या प्रतिनियाच होत. एवढेंच काय

पण आन्तरकेन्द्रोत्तेजित (Centrally-aroused) भावना म्हणून ज्यांना म्हणतात त्याही काही अर्थी याद्वारे उत्पन्न झालेल्या प्रतिक्रियाच होत. बुद्धि व भावना यांचे नाते जरी काहीसे निरोधाचे मासले तरी आपल्या भाग्यनिक आवेगाचे किंवा मनोवेगाचे (Impulse) स्पंदन हे सुद्धा कितीतरी बौद्धिक नियमनातून उद्भवणारे असते. उलट एखाद्या गोष्टीची प्रक्रिया समजल्यानेच त्या गोष्टीच्या सौंदर्याचा आम्बाद घेणे अधिक सुकर होते. ज्यांना कोटि किंवा विनोद समजत नाही त्यांनाहि तो समजून दिल्यावर मला हसू येत हे सर्वांच्या परिचयाचे आहे.

जग द्रष्टा व ज्ञानविषय यांनी भरल्यासारखे वाटते तरी त्यांनी वस्तुनिष्ठ असे समजले जग सप्त नाही. द्रष्टा हा जग जगाचे यथादर्शन करणारा (perspective) आहे. ज्ञानविषयहि स्वतःपणे राहू शकत नाही. अर्गी नसणाऱ्या गुणवत्तेचे आधार म्हणूनच वस्तु किंवा ज्ञानविषय असतात. सागर ही मूलतः गोड असणे किंवा एखादे शाड हिरवे असणे याचा विवेक केला तर गोडी किंवा हरितता ही त्या प्रसंगापुरती जणू काय उसनी घेतलेली भ्रमते. तेव्हा द्रष्टा किंवा ज्ञानविषय हे अतिम नव्हत. म्हणूनच सत्ता (अस्तित्व) ही ज्ञानसमधापासून निराळीच आहे. पण द्रष्टा व ज्ञानविषय हे प्रत्यक्ष (actual) आहेत. व या प्रत्यक्ष प्रसंगात म्हणूनच ज्ञानसंघर्ष समजतो. शशविषाणादि वस्तूना सत्ता असूनहि प्रत्यक्षता नाही. उद्या आपण ज्या क्रिया करणार त्याची प्रत्यक्षता आज आहे काय ? तेव्हा सजा असून प्रत्यक्षता नसली तरीहि त्या त्या शक्य वस्तु असल्याने त्यांना तर्काधिष्ठित अस्तित्वा (being) प्राप्त होते. म्हणून ऐतिहासिकसत्ता (historical being) व तर्काधिष्ठित सत्ता समजतात.

तर्काधिष्ठित सत्तेची कक्षा शक्यतेची कक्षा आहे, पण ती निश्चिन् (Fixed) व अपरिवर्ती (unchanging) असून प्रत्यक्षाची स्थिति या कक्षेत शक्य असते. ऐतिहासिक सत्तेची कक्षा प्रत्यक्षाची कक्षा असून ती अनिश्चित, नित्यपरिवर्ती आणि अपूर्ण आहे. ऐतिहासिक कक्षेत तर्काधिष्ठित कक्षेचे अंश असतात. या दृष्टीने ऐतिहासिक सत्ता ही शक्यतेचा एक मर्यादित व कमी अभिव्यक्तीचा विभाग ठरतो.

या दृष्टीनेच आपण प्रत्यक्षात जगत असतो, परंतु तर्काधिष्ठित कक्षेच्या पूर्णतेच्या ध्येयानुरूप वागण्याचा आपला प्रयत्न असतो. येथेच तर्काधिष्ठित सत्तेचा प्रत्यक्षसत्तेशी संघर्ष उत्पन्न होतो. तेव्हा प्रत्यक्ष सत्तेचा या तर्काधिष्ठित सत्तेचा संघर्ष प्रस्थापित करण्यानेच या प्रत्यक्षाच्या अगाचा अर्थ व्यापणारा लागतो. या प्रत्यक्षाच्या तर्काधिष्ठित संस्थासच आपण सघट्ट किंवा व्यवस्था (Organization) म्हणतो. या संघर्षांत बाह्य व आंतर संघर्षाची एक नवीनच रचना (Scheme) निर्माण होते. प्रत्यक्ष हे एक प्रकारचे सघट्ट ठरते. या सघट्टेची गुंतागुंत (complexity) व विस्तार

(extent) आपण पहातो. प्रत्यक्षाच्या सघटनेचें प्रमाण आपणास दोन कोटि भुजानीं (Co-ordinates) आपणास निश्चितपणें काढता आलें पाहिजे. आज ना उद्या अनुभवाच्या वा कक्षा गणितशास्त्रीय अनुमानात उतरतीलच. सध्या तत्त्वज्ञानाच्या विधेयप्रकारावरच (Categories) भागविलें पाहिजे. एका सघटनचा दुसऱ्या उच्चार सघटनेशीं असणाऱ्या संबंधावर त्या पहिल्या सघटनेच्या श्रयाची (good) गुणवत्ता अवलंबून असते. कारण बाह्य विस्ताराचे सन्ध श्रेय ठरवितें. उलटपक्षा गुतागुतीचें आंतरसन्ध सौंदर्याचा दर्जा दर्शवितात. अगाचा अगार्धा (Parts to whole) असलेला सन्ध उघड झाला की सौंदर्याची जाणीव उत्पन्न होते. सुसंगति (harmony) प्रतियोगन (Economy) आणि समता (Justice) या तीन पद्धतींनी सौंदर्याचें घणन करता येतें. सघटनाची पूर्णता कितपत आहे हें दारपणि सौंदर्यशास्त्राचे कार्य आहे. याचे दोन भाग होतात. वैयक्तिक दृष्ट्याची यथादर्शन दृष्टि (perspective) धन वा नष्ट अशी अगू शरते. प्रत्यक्ष परिस्थितीत आदर्श सघटनेशी एखाद्या सघटनेचा जो सर्वोत्तम सन्ध तो धन समजाया. यानें शोक्रान्तिकेचा अर्थ लागतो. शोक्रान्तिका नेहमी काहींतरी विधिदृष्ट्या भावकथन करते. मर्यादाकडे दुर्लक्ष करून प्रत्यक्षाची गुणवत्ता शोक्रान्तिकेंत पारखली जाते.

एखाद्या प्रत्यक्ष सघटनेचा निषेध परित्याग करणें शक्य असतें. यानें सुक्रान्तिकेचा अर्थ लागतो. प्रत्यक्षाच्या मूल्याकडे दुर्लक्ष करून मुख्यतः प्रत्यक्षाच्या मर्यादा याच रीतीनें स्पष्ट होतात. सुक्रान्तिका निधिदृष्ट्या भावकथन करीत नाहीं तर अमान्यता दाखवून निषेधक मर्यादाअर्थन (deny) सुक्रान्तिकृत होतें. कोणतेंहि प्रत्यक्ष पूर्णपणें तर्काधिष्ठित पक्षतील नसतें. (nothing actual is wholly logical) या विधानाची उदाहरणें सुक्रान्तिकेंत असता. चालरीती या नेहमी दीर्घमाळ टिकणाऱ्या नसून त्याचें अस्तित्व तौलनिक दृष्ट्या आत्ममालीन असतें, परंतु त्या नित्य असें आपण समजतो. येथें विसंगति येते. सर्व प्रत्यक्ष एका तऱ्हेनें तर्काधिष्ठित पक्षेंत तद्बजोर्मीनें बसवता मत. या तर्काधिष्ठित पक्षेंत अपुरेपण अभिव्यास ठरणान्या प्रत्यक्षामुळेच सुक्रान्तिकेंत जुन्या वा नव्या चालरीतीची टवाळी करणें शक्य होत. या जुन्याची टवाळी नेहमीच अधिक होत. प्रत्यक्षातील अल्पमालीन अस्तित्व असलेल्या पाराम्यतर (interim) मर्यादाचें स्पष्टीकरण करून तर्काधिष्ठित पक्षेंत नित्य घाट्याल होण्यास आग्रहून करून मर्यादा पूर्णपण नाहींशा करणें हें सुक्रान्तिकेचें ध्येय आहे.

म्हणून सुक्रान्तिकेचें लक्षण आपल्यास असें करिता येईल. प्रत्यक्षाची मर्यादा पक्षा हल्ली ठरवून आदर्शभूत तर्काधिष्ठित पक्षेंचें अप्रत्यक्ष समर्थन करण्यानें सुक्रान्तिका याते

मुपान्तिकेत प्रत्यक्षाच्या निरनिराळ्या वर्गांची सरळ टवाळी करणे (ridicule) उदाहरणार्थ विविध चारू चालीरीती किंवा अतिमदृष्ट्या गैरमहत्वाचे म्हणून प्रत्यक्षाच्या निरनिराळ्या वर्गांची उलथापालथ किंवा अव्यवस्था करणे. (confusion) प्रत्यक्षाचा अतिगंभीर विचार केलेला दाखवून मग हे गाभीर्य अनाटायी आहे असे प्रतिपादन टवाळीच्या एका प्रकारात केलेले असते. म्हणजे कमी महत्त्वाच्या म्हणून ठरवावयाच्या गोष्टींना अतिमहत्त्व देणे. याचाच दुसरा प्रकार वरच्या उलट आहे. ज्याचे महत्त्व वाढवावयाचे आहे त्याला कमी महत्त्वाचे ठेवणे. गोधळ किंवा उलथापालथ निर्माण करण्याच्या रीतीत आकस्मिकतेचा (Clance) किंवा यद्दच्छेचा उपयोग केला जातो ज्याप्रमाणे पचे पिसल्यावर नेहमीच एक नवीन व्यवस्था निर्माण होते, त्याप्रमाणेच प्रत्यक्षाचे माहित असलेले सगळे व मूल्ये यांना पिवून काढून एक नवीन सार्थ व्यवस्थेचा संभव दाखविता येतो.

Surprise किंवा आकस्मिकतेचे भग आपण मुपान्तिकेत पाहातो. हे भग प्रत्येक हास्योत्पादक प्रकारात आढळते. काही एक घडेल अशी अपेक्षा असना, ते घडत नाही व हास्य उत्पन्न होते. या अगाचा विचार करिताना सावधगिरी बाळगणे फार अवश्य आहे. अपेक्षाभंग म्हणजेच हास्योत्पत्ति असे काही स्पष्टी आपण चुकीनेंहि ठरवू. पण अपेक्षाभंगाइतकाच आकस्मिकतेचा दुसरा प्रकार म्हणजे जेथे काहीच नसावे अशी अपेक्षा असते तेथेहि काहीतरी आढळते, पण येथेहि "असे असो" तसे नाही असे दाखविणे अवश्य आहे.

अनपेक्षित काहीतरी आणि अनपेक्षित अर्किचित् (nothing) यानाच उनोक्ति (understatement) आणि अत्युक्ति किंवा अतिशयोक्ति (Exaggeration) म्हणार्थ. उनोक्तीत काही मूल्याचा जेव्हा गमीरपणे विचार करण्याचा प्रसंग असतो तेव्हा सध्याची मूल्ये गमीर न मानण्याची चुकी करणे ही पद्धति येते. अतिशयोक्तीचा वापर उनोक्तीविषा विनोदात अधिक केला जातो. चारू मूल्याच्या अतिदूर स्पष्टी जोर देणे हा अतिशयोक्तीचा गामा आहे. अगाचा अगीइतका गौरव करणे हा त्याचाच पर्याय आहे. उदाहरणाय व्यंगचित्रात कोणत्यातरी ठळक वैशिष्ट्याने (अगाने) सगळे व्यक्तीचे (अगीचे) चित्रण केले जाते, ते या प्रकाराचेच द्योतक आहे प्रत्यक्ष वस्तू वा घटना याच्या सर्वांगान्य मर्यादा ओलाडल्या म्हणजे या मर्यादांची अनतिमता (अतिमता नव्हे) व स्वरुता चटकन् उमणते व मुपान्तिना ही चुकावर रामनाथ ठरते. मूळ मर्यादा पुनश्च दाखविण्याचे आणि प्रत्यक्षापासून किती लांब जाता येईल हे दाखविण्याचे कार्य उनोक्तीत व अतिशयोक्तीत होते. चालीरीतींवर अशा तऱ्हेने प्रकाश पाडून सत्य काय असो याचे अनुमान दाखविता येते. मुपान्तिकेत प्रमुखपणे चाड गोष्टींवरच भर दिल्यामुळे मुपान्तिकेचे समकाल-वातत्व व तत्काल्यार्थित्व स्पष्ट होते. तत्कालीनता हा म्हणूनच

सुरान्तिकेचा एक आवश्यक विशेष ठरतो. Zeitgeist म्हणून म्हणतात, त्याचे चित्र सुरान्तिकेत असतें. कालाप्रमाणें स्थलाचाहि असाच विचार करिता येतो. कालविशिष्ट व स्थलविशिष्ट घटना नित्य असतात.

कल्पनारम्य सुरान्तिकेंत यादुर्लभ तत्कालीन चालीरीतींवर झोत टाकतात. अभिजात सुरान्तिकेंत नेहमीं सत्य व म्हणून प्रत्यक्ष असणाऱ्या वार्त्ताचा गौरव केला जातो. अर्थातच कल्पनारम्य सुरान्तिकेंत प्रत्यक्ष असलेलें परंतु भूतकालीन जे त्याला महत्त्व मिळतें तें हा परक अर्थातच खूळ आहे, कारण या दोन्ही प्रकरणात समिधता आढळते. अभिजात सुरान्तिकेंत वर्गाधिष्ठित कथेकडे बल असतो व प्रत्यक्षावर टीका केलेली असते.

आता कल्पनारम्य सुरान्तिकेंत अतुलनीय भूतकालीन व प्रत्यक्षाविषयी आकर्षण निर्माण होते व त्या घटना पुन्हा घडव्यात अशी तीव्र भावना दिसून येते याचें कारण तर्कनिष्ठ आदर्शमूल्य अणभर वाजला ठेवून ऐतिहासिक जमातील वज्रलेप झालेल्या अनन्यसाधारण अशा अंगाकडेच सुरान्तिका लक्ष देते. यात आशिक एकरूपता येते. या दृष्ट्यात त्या गोष्टी आता भूतकालात जमा होणार म्हणून कल्पनारम्य सुरान्तिकेंत पूर्णताहि वर्तमानकाळात नष्ट भूत काळात आहे असें दर्शविलें जाते—अभिजात सुरान्तिकेचे लक्ष्य भविष्यकाळ असते. “काय आहे” यापेक्षा “काय घडेल” याची वक्षा अधिक व्यापक आहे आणि भविष्यकाळात सभाव्य गोष्टीच घटना या समोत्प्रेष्ट असाव्यात म्हणून अभिजात सुरान्तिकेंत प्रत्यक्षावर टीका केलेली असते. कल्पनारम्य सुरान्तिकेंत प्रत्यक्षाच्या एखाद्या भागाकडे लक्ष पडते, उलट अभिजात सुरान्तिकेंत सर्व...प्रत्यक्षाचा विचार असतो.

सुरान्तिकेच्या मानसिक परिणामाविषयी विचार करतांना आपल्यास असें दिसतें कीं ग्राह्य वस्तू हास्यकारक असल्यानें आपण हसतो, एखाद्या प्रसंगातील हास्यकारक असें दिसल्यानें आपण हसतो. मानसिक प्रतिक्रिया म्हणून हास्यानें पृथक्करण केल्यानें हास्याची उपपत्ति प्रतिक्रिया पुरी होत नाही.

हास्यविचारात प्रत्यक्षाच्या भर्षादाचाच विचार होतो. घरगुती, विरपरिचित व ठळक अशा वस्तू, घटना हा प्रसंग यांनीच सुरान्तिका उभारली जातें हेंहि तितकेंच खरें आहे. या प्रत्यक्षातील उष्णीयाची जाणीव सुरान्तिकेंत होते. वाहीं लोंकाना हसू लागून येत. तर काहींना हास्याची निवृत्ति तर झाली नाहीं ना असेंहि वाहू लागतें. काहीं लोकात भावनिष्ठ अस्मिता अतिशय झाल्यानें ते हसू लागतात किंवा रुद्धि लागतात. प्रत्येक भाषणाची हास्यप्रियक मानसिक प्रतिक्रिया जसा रीतीनें भिन्न असल्यानें आणि हास्य हें गर्हातहि स्वप्नर येतें ही गोष्ट ध्यानात घेतल्यास हास्याचा मानसिक विचार निर्विनादनें हास्यकारणाचे उत्तर देऊ शकेल

असे घाटत नाही. आदर्श आणि वास्तव यातील फरकाच्या जाणीवेने हास्य उत्पन्न होतं हा निष्कर्ष स्पष्ट निघतो. मनुष्याच्या उणीपानून मोकळे वाटून समाधान मिळण्याचा हास्य हाच मार्ग आहे. उत्तम निकोप प्रकृति ही हास्य उत्पन्न होण्यास जितकी आवश्यक आहे, तितकंच मोकळ्या हास्याने प्रकृति निकोप होण्यास सहाय्य होतं हें हि मान्य केलं पाहिजे. सुरान्तिकेत नट आणि निषेध यांनाच वातावरण भरलेलं असतं. मानव जातीची अनुमनाची कक्षा आदर्श स्थेपर्यंत जाऊन मिडानी हें सुरान्तिकेचें कार्य आहे. हास्य हें दृष्ट्याने उत्पन्न वेळ आहे किंवा तं मौंद्यदर्शनाच्या क्रियेन सामावलेलं आहे असें मात्र नाही. बाह्य जगात हास्यविषय भरलेले आहेत, मग त्यापासून हास्य उपभोगण्यास कोणीहि येगे, मानव येगे, किंवा मानवेतर कोणी येगे. रेडियोच्या आवाजाच्या त्रिबुटद्वरी जशा आवाजात आहेत, परंतु त्या अनुभविण्यास वा इद्रियग्राह्य करण्यास जमी युद्धवेदीं यंत्रें हवीत, त्याप्रमाणच हास्य मर्न भरलेलं आहे, परंतु तें अनुभविण्यास सपेदनक्षम अशी राखटनय्यस्था असलेल्या मानवप्राणी ह्या, त्याला त्या हास्याचें दर्शन होण्यास यथादर्शनाची (perspective) पातळी प्राप्त झालेली असली पाहिजे, मग हास्यानुभव होईल. आपणास वस्तुगन जगाचें पूर्ण दर्शन न होता एकदेशीय दर्शन होतं. द्रष्टा हा असाच सर्व प्रत्यक्षाचा एक कालगत व स्थलगत अंग आहे. अंग व अंगी याचा भार येथें होतो असें वाचकास दिसेल. द्रष्टा हा जगाकडे एका विंगिट दर्शनपातळीवरून (perspective) पाहतातो. व्यक्तीव्यक्तीच्या या दर्शनपातळी निरनिराळ्या असतात. द्रष्ट्यानुरूप ही पातळी बदलते, वाढतून ती द्रष्टानिरक्षेप असून ती द्रष्टाविरहित अस्तित्वात अंग शकतं असें वावरून सिद्ध होतं. म्हणूनच या दर्शनपातळीवरूनच सुरान्तिकेचा शेवटीं विचार केला पाहिजे.

द्रष्ट्यास अगाभीभावानें यथादर्शन होतं. अगानें अंगीचा केलेला विचार मर्यादित होतो व सर्व दृश्याच्या कांहीं एका भागाचा अनुभूत वा दर्शन एका निश्चित वेळी घडू शकते. म्हणून अंगीचे विविध भाग पाहण्यास अगास-म्हणजे द्रष्ट्यास निरनिराळ्या दर्शन पातळ्या शोधणें भाग पडते. अशा रीतीनं सर्व दृश्याच्या यथार्थत्वाचा अदाज विविध पातळ्यावरील दर्शनें एकत्रित केव्हावर मग होऊ शकेल. अंगी हा अगावर अवलंबून असला तरी त्यास स्वतंत्र अस्तित्व आहे, ह्यावर जोर देणें येथें आवश्यक आहे पुन्हा दर्शनपातळ्यांना स्वतंत्रपणें अस्तित्व समजते, त्याहि द्रष्टा (अंग) व सर्वदृश्य (अंगी) याच्या मध्ये येतात. द्रष्ट्याला वेळोवेळीं भिन्न पातळ्या स्विकारता येतात. यातच त्याचें स्वतंत्र अस्तित्व सिद्ध होतं. प्रत्येक प्रत्यक्षास त्याचें हास्याग अडू शकते. कधी द्रष्टा या अगाचें दर्शन घेतो, कधी घेत नाही. पण तें हास्याग स्वतंत्रपणें अस्तित्वात असतं. तेव्हा कोणत्यातरी पातळीवर बेऊन द्रष्ट्यानें या हास्यागाचें दर्शन

घेणें क्रमप्राप्त ठरतें. सर्व माणसाना सर्व हास्यविषय नेहमींच हास्यकारक भासतील असें आपणास म्हणूनच म्हणता येत नाही. एका निश्चित सदभयानेंत म्हणजे पातळीवर हास्यविषय हास्योत्पादक होईल इतकेंच. द्रष्टा एका विशिष्ट मानसिक अवस्थेत आल्यानें हास्य उत्पन्न होत नाही हें यावरून दिसतें. ती मानसिक अवस्था सदभयानेनें म्हणजेच दशनपातळीनें प्रतिक्रिया म्हणून उत्पन्न झालेली असते.

या दशनपातळ्या अतंत अस्तित्वातली. नविक, रासायनिक, शरीरशास्त्रीय, मानसशास्त्रीय व समाजशास्त्रीय इतक्या यंत्रांन या पातळ्याचा विचार आज शक्य आहे. प्रत्येक मनुष्याचें अस्तित्व या पातळ्यातून भरलेलें आहे. मनुष्याला वजन, दाढी, परिणाम या दृष्टीनीं भौतिक अस्तित्व आहे. मनुष्याला रासायनिक अस्तित्व असेंच आहे. कारण रासायनिकदृष्ट्या त्याच्या शरीराचें पृथक्करण झालेल अस्तून त्यावर रसायनाचे परिणामहि होतात अविशय गुतागुतीच्या सकोचन-प्रतिक्षेप सधटनेनें मनुष्याला शरीरशास्त्रीय जीवन लाभलेलें आहे. स्वतः मूल्याचा बोध होण्याकरिता उच्च केन्द्रामार्फत शोध करण्यानें त्याला मानसशास्त्रीय जीवन मिळालेलें आहे, आणि सरतेशेवटीं समाजाचा घटक म्हणून व बरील सर्व पातळ्यावरून समाजात त्यास अनुभव घेता येतो. म्हणून मानवाला समाजशास्त्रीय जीवन पण प्राप्त झालें आहे. या प्रत्येक घात विविध पातळ्यावरून मनुष्य हास्याचा अनुभव घेऊ शकतो केळीच्या सालीवरून घसरून पडणें हें व अशीं हास्यकारणें भौतिक जीवनातील आहेत.

नायट्रस ऑक्साइड (Nitrous Oxide) चा परिणाम होऊन जेव्हा हास्य उत्पन्न होतें तेव्हा तें रासायनिक जीवनातील होय. ऑक्सिजनचा पुरवठा मर्यादित करून वेदित मज्जासंस्थेच्या नित्याच्या ऑक्सिजनच्या प्रतिक्रियांनीं घडवून आणलेल्या टक्कळटक्कळीनें हास्य उत्पन्न होतें कायोहायड्रेट घातुपरिपोषकक्रमावर (metabolism) नायट्रस ऑक्साइड व इतर गुणी आणणान्या या औषधाचा परिणाम होतो असें आढळून आलें आहे.

गुदगुदल्याचा परिणाम मनुष्यमात्रावर निरनिराळा होतो गुदगुदल्यानीं प्रतिक्षेप (reflex) सधटना कार्यप्रवण होऊन हास्य उत्पन्न होतें, तें शरीरशास्त्रीय जीवनातील होय. मेंदूच्या नाडीकाठिण्यानें (multiple sclerosis) आणि धमनीकाठिण्यानें (Arteriosclerosis) उत्पन्न होणारें हास्य हेंहि शरीरशास्त्रीयच आहे मेंदूच्या सालच्या भागातील, मज्जातल्लगसांतील (Basal ganglia) किंवा विशेषतः श्वेतमज्जेतील (Thalamus) यंत्रावर परिणाम करून हास्य उत्पन्न करितां येतें. हें हास्य शरीरशास्त्रीय होय.

मानसशास्त्रीय जीवनातील पातळीवरून अनुमवास येणारे हास्य हे फार गुंता गुंताचे आहे व त्याविषयी अजूनही अत्यल्प माहिती आहे भावनिक अस्थिरता असणारे लोक हसतात, हे हास्य या जीवनातील हास्यात जमा होते. अतिनिकोप प्रकृति असणारे लोक स्वास्थ्यात असतात. सेव्हादि भावनिक दृष्ट्या उण्या सीमेवर (Low emotional threshold) आढळतात. परंतु ही स्थिति अल्पकालीन असते. याच प्रकारे लहान मुलें व म्हातारे यांचीहि भावनाद्वारे याच थरावर असतात. पण या सर्वांचे हास्य केवळ निरामयच समनले पाहिजे. आजार, निराशा, दुःख इत्यादींनी निर्माण होणाऱ्या भावनिक स्थितीतही हास्य उत्पन्न होते. हे सर्व मानसशास्त्रीय जीवनातील आहे. समाजशास्त्रचिंतित जीवनात कित्येक वेळा काहीं लोकांना केवळ हास्य किंवा केवळ शोक उत्पन्न करणारे जीवनाचे दर्शनच अनुभविते येते. अशा लोकात काहीतरी उणीव आहे असे समजणे प्राप्त आहे. आपल्या वयानुसारहि आरल्या हास्यानुमवाचे प्रमाण कमीअधिक होते. येथे हास्याचा सात्विक विचार घेला.

प्रकरण दुसरे

हास्यकारणाविषयी संस्कृतसाहित्यकार व मराठी टीकाकारांची उपपत्ति.

मराठीत स्वतः साहित्यशास्त्र नसल्यामुळे आतापर्यंत रसविचार करताना आपण नेहमी संस्कृत साहित्यशास्त्राचाच आधार घेतो. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील सिद्धांत आणि तत्वे मराठी साहित्यिकांनी बऱ्याच अशीं मान्य केली आहेत. संस्कृत साहित्यशास्त्रात हास्यरसाचा विचार फळा वेळ आहे हे आता आपल्याला पहायचें आहे. हास्यरसाचा संस्कृत साहित्यकारांनी जरी परामर्श घेतलेला असला तरी संस्कृतातील नयरसाच्या पटीत हास्यरसाला काहीसे गौण स्थानच मिळाले आहे असे दिसून येते. यास्तविक पद्माता महर्ष्याच्या दृष्टीने सर्ग रसाचें जर आपण अनुक्रम लावू लागलों तर हास्य व करुण या दोन रसाना आपणास प्रथम धेणीचा मान द्यावा लागेल. कारण शुद्धशक्तीसाठी प्रयत्न करणें व दुःख टाळणें या दोन गोष्टी आपण वास्तव्यानें करीत असतो. आणि हास्य व शोक या दोन भावनातच आपला अनुभव विभागलेला असतो. शुगाररसाचा अनुभव माणसाला तरुणपणीच येतो. धीर, अद्भुत, भयानक व रौद्र यांचा अनुभव नेहमीच आपणास येतो असा नाही. पण हास्य व करुण ह्या दोन रसांचा अनुभव मान आपणास पारजोगावरीं येत असतो असें केळकरानीही म्हटले आहे^१ । या दोन रसाकडे संपेक्ष दृष्टीने पद्माता करुणापेक्षा हास्य हेच मानवी जीवनात अधिक साहित्यिक आहे असें आपणास आदळून येते. मागील प्रकरणात पाश्चात्य टीकाकारांच्या हास्यकारणासमशीच्या मताचा आपण विचार केला. आता आपल्याला संस्कृत साहित्यकारांनी हास्यरस व हास्यकारण यांच्याबद्दल जे मौखिक विचार प्रकट केले आहेत त्याचा परामर्श घ्यावयाचा आहे.

नाट्यशास्त्रासंबंधी विचार करताना आपल्या समोर प्रथम भरतमुनीचें नाव उभें राहतें. आद्य नाट्यशास्त्रकार भरतच होता काय या विषयी जरी एकमत नसले तरी तोच आज उपलब्ध नाट्यशास्त्रकायपैकी पहिला आहे, ही गोष्ट सर्वमान्य आहे. भरताने स्वतः कोहलीच्या नाट्यशास्त्रावरील ग्रंथाचा उल्लेख (नाट्यशास्त्र ३७-१८, १९) केलेला आहे, पण तो आज पहाण्यात नाही. 'नाट्यशास्त्र प्रवक्ष्यामि' रसभावादिसप्रहम्' (नाट्यशास्त्र ६-८) असे म्हणूनच भरतानीं आठ रस पूर्वीपासून वाळक आहेत असें म्हटले आहे.

शृंगारहास्यरङ्गरौद्रवीरभयानकाः ।

वीभत्सान्द्रुतसंशब्धेन्यद्दो नाट्ये रसाः स्मृताः ॥ १

यांत शृंगाराजबळच हास्याचाहि अंतर्भावं भरतानें केलेला आपणांस दिसतो.

भरताच्या नाट्यशास्त्रांत रसांचे स्थायीभाव सांगतांना हास्य हा हास्यरसाचा स्थायीभाव म्हणून सांगितला आहे.

रतिहोसध शोरध गोपोत्साहो भवं तथा ।

शुगुप्सा विस्मयश्चेति स्थाविभावाः प्रकीर्तिताः ॥ २

हास हा रतिविषयक असल्याने पुरुषार्थ संग्रहक ठरतो, म्हणून कदाचित् हासाला स्थाविभावाची पदवी दिली असावी. भरतानें शृंगारापासून हास्याची उत्पत्ति मानली आहे.

शृंगारादि भवेद्दास्यो रौद्राद्य करणो रसः ।

वीराद्यान्द्रुतोत्पत्तिर्वीभत्साद्य भयानकः ॥

शृंगारागुक्तियांतु स हास्यस्य प्रकीर्तितः । ३

शृंगार हा हास्याचा हेतु किंवा सूचक आहे असें अभिनवगुप्तानें मानलें आहे. रत्याभासांत हास्य उत्पन्न होतें. भरतानें हास्याची व्याख्या दिली आहे.

हास्यो नाम...विकृतपरवेशलंकारश्च पाठ्यं-लौल्य-

कुहकासप्रलापव्यंगदर्शनदोषोदाहरणादिभिर्विभावैरुत्पद्यते । (पृ. ६४.)

रत्याभासांत अनौचित्य आल्यास हास्य उत्पन्न होतें असें अभिनवगुप्त म्हणतो. शृंगार हा शृंगाराभास झाला म्हणजे तेथें हास्यरस उत्पन्न होतो. सर्व रसांच्या आभासानें याप्रमाणेंच हास्य उत्पन्न होईल; कारण रसाभासांत अनौचित्य येतें. शांताभासांत सुद्धा हास्य उत्पन्न होईल असें तो म्हणतो:—

तेन करुणादामासेष्वपि हास्यत्वं सर्वेषु

मन्तव्यम् । अनौचित्यप्रवृत्तिकृतेनैव हि हास्य-

विभावकत्वम् । तच्चानौचित्यं सर्वरसानां

विभावानुभावादौ सभाव्यते । ३

हास्याचे विभाव सांगतांना अभिनवगुप्त लिहितो:—

तत्र वेपः वेश्यादिरचना । अलंकारः कटकादिः

स चोभयोऽपि विकृतो देशकालप्रकृतिवयोवस्थादिविपरीतो

हास्यस्य विभावः । एतेन सर्वे रसा हास्येऽन्तर्भूता इति दर्शितम् ।

शृंगाराची अनुकृति केल्याने हास्याचा विभाव निर्माण होतो असे अभिनव-
गुप्ताचे मत आहे. भरताने केवळ शृंगाराची अनुकृति हास्य उत्पन्न करते असे
सांगितले आहे. अभिनवगुप्ताने त्याची व्याप्ति वाढविण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो.

या रसाचे विभाव पुढीलप्रमाणे आहेत :

स च विकृतपरवेपालंकार-घाष्टर्य-लौल्य-कुहक-
असत्प्रलाप-व्यंगदर्शन-दोषोदाहरणादिभिर्विभक्तिव्ययते ।

अभिनव भारती पृ. ५७१

अनुभाव असे आहेत :—

तस्यौष्ठनासिक्यालस्यन्दनदृष्टिकोशाकुमनस्वेदास्य-
राग पार्श्वग्रहणादिभिः अनुभावः अभिनयः प्रयोक्तव्यः ।

व्यभिचारिभाव पुढीलप्रमाणे सांगितले आहेत :—

व्यभिचारिणदयास्याणदित्यालस्य तन्द्रानिद्रास्वप्नादयः ।

हास्य हा रसात्मक स व परस्य असा दुहेरी आहे :—

आत्मस्य म्हणजे—यदा स्वयं हसति तदा आत्मस्यः ।

परस्य म्हणजे दुसऱ्याच्या हास्याने उत्पन्न झालेले—यदा परं हासयति तदा
परस्यः ।

या रसाचे स्मित, हसित, विहसित, उपहसित, अपहसित व अतिहसित हे
प्रकार भरताने दिले आहेत—

स्मितमथहसितं विहसितं मुपहसितं व्यापहसितमतिहसितम् ।

भरताने अंगनेपथ्यवाक्य या तीन अनुभावांमुळे हास्यत्रिप्रकारक मानला
आहे. (६-७७)

अंगनेपथ्य वाक्येदय हास्यरौद्रौ त्रिधा स्मृता ।

भोजाच्या सरस्वतीकृष्णभरणात म्हटले आहे की, हास्याचे उपहासादि जे
विविध प्रकार आहेत ते सर्व विहसितांत अंतर्भूत होतात.^१

शारदातनयाने मावप्रकाशनांत हास्याचा अधिक विस्ताराने विचार केला
आहे. त्याने शृंगारापासून हास्य कसे उत्पन्न होते त्याचा विचार केला आहे. शारदा-
तनयाने प्रत्येक रसाचे व्यभिचारीभाव पण दिले आहेत. हास्याचे व्यभिचारिभाव
त्याच्या मते पुढीलप्रमाणे :—

शंका चपा चपलता थमो ग्लानिरपत्रया ।

हर्षप्रबोधभावद्वित्यस्वदोषुपुलका अपि ॥

हास्ये

(पृ. २३, ओळी ९-११).

सर्व रस अहंकारापासून उत्पन्न होतात असे योगमाला संहिताकारांचे मत शारदातनयाने दिले आहे. रसही मनोवृत्ति आहे असे तो मानतो ^१.

यतोऽप्या मनोवृत्तिः सम्यानां नाश्वकर्मणि । (पृ. ४६)

रतीचे रति व प्रीति असे दोन भाग तो मानतो:—

प्रीतेर्विशेषश्चित्तस्य विकासो हास उच्यते ।

पोदाविकल्पमायाति परिणामोरसात्मनः । (पृ. ३४).

शृंगाराचे विभाव ललित आहेत. जेव्हा ललिताभास विभाव, इतर भाव व सत्त्वामिनय यांनी स्थायिभावाचा जेव्हा परिपोष होतो तेव्हा प्रेक्षकांची चित्तवृत्ति रजतमोविकारांनी किंचित् स्पष्ट होते. या चैतन्याभयि विकाराला हास्य म्हणतात

यदा तु ललिताभासा भावैः स्वोत्कर्षहेतुभिः ।

सत्त्वादिभिश्चामिनयैः स्थायिनं वर्धयन्ति ते ॥

तदा मनः प्रेक्षकाणां रजःस्पृष्टं तमोन्वयि ।

चैतन्याभयि तत्रत्यो विकारो यः प्रवर्तते ॥

स हास्यरस इत्यारब्धा लभते रस्यते च तैः । (पृ. ४४)

शारदातनयाने शारदाचे म्हणून मत दिले आहे ते असे:—

बाह्यार्थालम्बनमतो मनसो रजसि स्थितात् ।

साहकारादिकारो यः स शृंगार इतीरितः ॥

तस्मादेव रजोहीनात्सत्त्वाद्भास्यसंभवः ॥ (पृ. ४७).

मनांतील रजोगुण नाहीसा होऊन सत्वगुण उत्पन्न झाल्यावर याप्रमाणे हास्योत्पत्ति होते.

ज्या नाटकांतून हास्य हा मुख्य रस आहे अशा रूपकोपरूपकांचे शारदातनयाने दोन प्रकार दिले आहेत. ते म्हणजे ग्रहसन व वसरबली हे होत.

मरताने (नाट्यशास्त्र २०. १०६-१०८) नाट्यशास्त्रांत ग्रहसनाचे शुद्ध व संकीर्ण असे दोन प्रकार कल्पिले आहेत. शारदातनयाने दशरूपकर्त्याप्रमाणे शुद्ध विकृत व संकीर्ण असे तीन प्रकार मानले आहेत.

भरताच्या शुद्ध प्रहसनांत भगवत, तापस, भिक्षु, श्रोत्रिय व विप्र यांची गंमतीची भाषणें यावीत असें दिसतें. त्यांत विकृत भाषा नसावी. कथानक एका विशिष्ट ध्येयाकडे प्रगत व्हावें (नियतवस्तुविषय) असें आहे.

संकीर्ण प्रकारांत वेष्ट्या, चेट, नपुंसक, धूर्त, विट, ग्रन्थकी इत्यादि नीच पात्रे असावीत; त्यांचा वेप अनिमृत (Coares) असावा. यात अद्धात्यकावगलित-त्वस्कन्दितमेवच...हीं वीथ्यंगें असावीत असेंहि म्हटलें आहे.

प्रहसनाचें कथानक लोकप्रिय कथेचें किंवा दंभानें भरलेलें असें असावें^१.

दशरूपकाचा विकृत हा विभाव भरताच्या संकीर्णांत बसतो. दशरूपकात विकृतांत वीथ्यंगें नसावीत असें म्हटलें आहे.

शारदातनयानें प्रहसनांत दोन संधि, एक अंक व सहा रस असावेत असें म्हटलें आहे. तें हास्याला उपकारक असावेत.

रसस्तु भूयसा कार्यः पटप्रकारस्ततस्ततः ।

मुखं निर्वहणं चैव संधी द्वावस्य कीर्तितौ ॥

अंकोप्येको भवेद्यस्य तत्तु प्रहसनं भवेत् । (पृ. २४७)

साहित्यदर्पणांत प्रहसनाला मुख व निर्वहण हे संधी, दहा लास्यांगें आणि एक अंक असावा असें म्हटलें आहे.

शिघ्र भूपालाच्या रसार्णवसुधाकर या ग्रंथांत प्रहसनांत पुढील दहा अवश्यक बाबी सांगितल्या आहेत.

अवलजितमवस्कन्दो व्यवहारो विप्रलम्भमुपपत्तिः ।

प्रथमनृतं विप्रान्तिर्गुददवाक् च प्रलापश्च ॥ (पृ. २९०)

कस्पवल्ली हा दुसरा प्रकार शारदातनयानेंच मात्र दिला आहे. त्यांत हास्य वा शृंगार हा मुख्य रस असावा; नायिका वासकसज्जा किंवा अभिसारिका असावी, व नायक उदात्त असावा; त्यांत दहा लास्यांगें असावीत असें त्यानें म्हटलें आहे. साहित्यदर्पणात माचाच अनुवाद बहुधा झाला असावा. या प्रकाराचें उदाहरण म्हणून शारदातनयानें “माणिक्यवह्निका” हें नांव दिलें आहे.

संस्कृत वाङ्मयांत योडीच प्रहसनें प्रसिद्ध झालेलीं आहे. त्यात दामक, नाट-वाट, भगवतज्जुक, लटकमेलक, हास्यार्णव, मत्तविलास अि. चा. अंतर्भाव होतो^२ ?

शृंगारापादन हास्योत्पत्ति होते याचा विचार शारदातनयानें केला आहे.

^१ नाट्यशास्त्र २०. ११८-११९.

^२ D. R. Mankad, Types of Sanskrit Drama, Page 62-69.

ग्रहणनात* गीतनृत्ये व प्रेम हें प्राण असलेली केशिकीवृत्ति उपयोगात आणतात. त्या वृत्तीचे नर्म, नर्मरसोट, नर्मस्तब्ध व नर्मगर्म असे चार प्रकार केले आहेत. त्यांचे उपप्रकारही त्याने दिलेले जादळतात.

जगतापघटिताने *रसगतापर या गथात रस नऊ दिले आहेत. त्यात त्याने हास्याचा अतर्भाव केला आहे :-

शृंगार करुण शान्तो रौद्रो धीरोद्भुतस्तथा ।

हास्यो भयानवदच वीमलस्तथेति ते नवः ॥

व त्याचा रथाभिभाव 'हास' म्हणून त्याने सांगितला आहे.

रतिः शोकरच निर्वेदक्रोधोत्साहाश्च विस्मयः ।

हास्यो मय जुगुप्सा च रथायीभावः क्रमादमी ॥ (पृ. १०)

शृंगाररसात दाह हा अभिचारीभाव होतो असेंहि त्याने म्हटले आहे. (पृ. ११) हास्यरसाचे विवरण करताना त्याने रथायीभावावरून हासाचे प्रतिपादन:-

अलौकिकयत्नुदर्शनादिजन्मा विकासाख्यो हास । (पृ. १२)

असे केले आहे.

हास्याचे उदाहरण त्याने पुढील दिले आहे.

“ धीतातपादैर्विहिते निबन्धे निरूपिता नूतनमुक्तिरेषा ।

अज्ञ गरा पूर्वमहो पवित्र न वा कथम् रासमधर्मपत्न्याः ॥

येथे तार्किकपुत्र हा आलस्यविभाव, त्याची वेदरवृत्ति हा उद्दीपनविभाव, दाह दिसणे, उद्वेग इत्यादि अनुभाव व स्वभिचारी-भाव होत.

शृंगार व हास याचा मिश्रण नाही असेंहि मत या पंडितरावांनी दिले आहे. (पृ. ४६).

मरतमुनीपासून अभिनव गुतापर्यंत आपल्या संहत साहित्यकारांनी केलेल्या 'हास्यकारणा'च्या मिसासेने आतापर्यंत आपण सक्षित तपासणी केली. संहत भाषेचा व साहित्याचा मराठी साहित्याशी असलेले प्रगाढ संबंध लक्षात घेऊनच या श्रेष्ठ साहित्यकारांच्या हास्यकारणांच्या उपपत्तीचा आपण विचार केला आहे. आता वेगवेगळ्या मराठी साहित्यिकांचे व टीकाकारांचे या बाबतीतील विचार जाणवल्याला पहावयाचे आहेत.

हास्याविषयी प्रो. भी. गी. चांकेकर यांनी “रसविचार” या लेखात हास्यास स्वतंत्र रस मानणे सहाजिक व समुक्तिक आहे याविषयी निरचन केले आहे.

(काव्यचर्चा पृ १५४ ते १५५ पुणें शके १८४७). ते हास्याला भावना न म्हणता “मनोवृत्ति” म्हणतात. “कित्येकदा आपल्या निरीक्षणात येणाऱ्या काहीं व्यक्तींच्या ठिकाणीं अथवा भोवतालच्या काहीं गोष्टींमधीं अपूर्व विचित्रता किंवा विसंगतता याची प्रतीति असाधारण प्रचल सत्कारित्यानें मनास झाली असता तिचें सहजगत्या स्मित, अट्टाहासादिद्वारा मनुष्याच्या मुखावर, किंवा तालिछायादनादिरूपानें हस्तादि अवयवांच्याद्वारे आविष्करण होण्याची मनोवृत्तीची समता म्हणजेच ‘हास्य’ अशी ‘हास्या’ ची मिमासा करणें जास्त सयुक्तिक होईल.” या त्याच्या विवेचनात सर्वत्रच विचित्र शिमिलता आहे ! ना घड वस्तुगत दृष्टिकोन, ना घड प्रवृत्तगत दृष्टिकोन ! ‘मनोवृत्ति’ व ‘भावना’ यात त्यांना काय फरक करावयाचा आहे तें दि स्पष्ट नाही. ते पुढें लिहितातः—” या सर्व गोष्टी सर्व मानवी प्राण्यात—कमी अधिक मानानें—भावनेइतक्याच सहजोत्थित व उत्कट आविष्कारमय असल्यामुळे त्याची निदर्शक म्हणून ‘हास्य’ हा स्वतंत्र रस कल्पिला जावा ’ इ. या विधानात हास्य ही भावना मानवापुरतीच मर्यादित करण्यासाठीं त्याच्याजवळ काय पुरावा होता तें ठाऊक नाही. आम्ही पूर्वी लिहिल्याप्रमाणें ही भावना मानवापुरती मर्यादित मानताच येईल असें नाही. यापेक्षा अधिक विवेचन प्रो. चापेकरांनीं केलेंलें नाही. ’

भारतीय नाट्यशास्त्र (१९२८) या. पु. गोदावरी केतकर यांच्या भरताच्या नाट्यशास्त्राचें स्वरूप मराठीत सांगणाऱ्या प्रयात हास्यरसाविषयीचे भरताचे विचार पाचव्या ‘रस’ या प्रकरणात परिच्छेद २९ मध्यें संकलित केले गेले आहेत. त्यात हा रस प्रहसनांतच मुख्य रस होऊ शकतो ” असें म्हटलें आहे (पृ. २४६) “हास्यरस उत्पन्न होण्याचें एकच कारण आहे. तें म्हणजे विकृतत्व हें होय. आपल्या इद्रियास जें शान जशा तऱ्हेचें झालेलें असतें तें निराळ्या प्रकारें होणें, याचें नांव विकृतत्व ” असेंहि तेथें म्हटलें आहे. विकृतत्वाची अशी व्याख्या करण्यात या अर्थ देण्यात वस्तुनिष्ठ विकृति व त्या विकृतिदर्शनामुळे द्रष्टास दिसणारी विसंगति या दोहोंचा मेळ घालण्याचा प्रयत्न लेखिकेनें केला आहे असें भाविल्लें, अर्थांतच रसाच्या व्यापककल्पनेप्रमाणें हा अर्थ असल्यानें तो मान्य होण्यासारखाच आहे. इतरथ वैशिकीवृत्ति व तिचे प्रकार याचा उपयोग रसा होतो या विषयीचें विवेचनहि हास्यरसास लागू पडणार आहे. यत्रभाव व व्यभिचारिभाव यांच्याहि निरनिराळ्या ठिकाणांच्या सदमांत हास्यरसाविषयीं विवेचन येतें, पण तें अपुरे व थोडेच आहे हें म्हणणें मान्य व्हावें.

श्री. वि. स. लाडेकर यांनीं “केळकराचा विनोद ” या श्री. केळकरासारख्या विनोदमीमासकाविषयीं लिहितांना ’ त्याचें स्वतःचें म्हणणें काहींहि सशितपणेंच पण

मौलिक असे सांगितलेले आहे. हीच स्थिति 'गढकरी, व्यक्ति व वाङ्मय' या टीकाप्रयाविषयी आहे. परंतु तरीहि त्याच्या ज्या कल्पना व्यक्त झाल्या आहेत त्या योडक्यात पाहण्याचा प्रयत्न करू या.

विनोद बुद्धि ही उपजतच असते असे त्याचे म्हणणे आहे. (वेळकर, पृ. ८२) ही स्वतंत्र अशी वाहीतरी बुद्धि किंवा मानसशक्ति आहे असा अर्थ या कल्पनेचा होईल. अधिकांत अधिक आपणांस येवढेच म्हणतां येईल ही सुसंगति किंवा विसंगति याजविषयी तर्क वाढण्याची बुद्धि माणसाला असते, ही वाही निराळी, स्वतंत्र आहे असे आपणास म्हणतां येणार नाही. "सुंदर टीकापुढीच्या पायावर विनोदाचे मंदिर बहुशः उभारले जाते." (वेळकर पृ. ८३) या त्याच्या लिहिण्यात विनोदपुढीच्या हतूचा उल्लेख येतो. "उपरोध, उपहास, वक्रोक्ति व व्याजोक्ति" या साधनाचा उपयोग विनोदकार करू शकतो असे ते म्हणतात. या चार प्रकारत त्यांना बराच परक बरादयाचा आहे असे वाटते नेमका त्याचा अर्थ वाढण्याची राटपट येथे करणे आवश्यक नाही. अनुभवातीत विसंगतत्व हे त्याच्या मते विनोद-कारण असावे असे त्याच्या लेखनावरून वाटते.^१

"शब्द, कल्पना, परिस्थिति, प्रसंग व स्वभाव" हे विनोदाचे पंचप्राण आहेत असे त्याचे विधान येथेच (पृ. ९०) येते. हे पंचप्राण परस्परव्यावर्तक वा व्याप्ति दृष्ट्या बरेच सर्वे संप्राहक दिसत. गढकरी-व्यक्ति व वाङ्मय या प्रयात^२ "शारीरिक व्यंगे व मनुज मुलभ मानसिक दोष हे दोन्ही विनोदाचे विषय होऊ शकतात." या विनोद विषयाचा (पृ. १३६) त्यानी उल्लेख केला आहे व 'प्रेम सन्यास' मधील उदाहरणे त्यानी दिली आहेत. त्याचप्रमाणे "आनंदात्मक आणि विनोदप्रधान नाटकात गोड कपटे व रहस्ये शोभून जातात." असे ते लिहितात. (पृ. १४५) तथापि यात रहस्यप्रधान मुद्यातिकेचा उल्लेख त्यांना अभिप्रेत आहे असे वाटत नाही. केवळ फोडले प्रसंग किंवा परिस्थिति विनोदाला उपकारक होईल-एवढेच लिहिण्याचा त्याचा उद्देश दिसतो.

हृदयिदूच्या नैसर्गिक कुरूपपणा व काळेपणाचा उपहास "हृदयहीन" आहे असे एक मत आणखी या प्रयात (पृ. २२२) आढळते. त्यास श्री. अने बानी जे उत्तर गढकऱ्याच्या "रिकामपणाची कामगिरी" या निमणाच्या प्रस्तावनेत दिले आहे तेंच बरोबर आहे. (प्रस्तावना)

या व्यतिरिक्त 'हास्य' या विषयावरील श्री. खाडेकरानी आपली मते फारशी कोठे व्यक्त केली नाहीत.

थी. सहस्रबुद्धे यांनी " नाट्यस्वरूप गडकरी " (पृ. ८६) या पुस्तकांत " आनंदपर्यवसायी नाटकाचा आरंभ शोकस्थितीतून उद्भूत होणे " हें शास्त्रशुद्ध ठरते असें विधान केलेले आहे. या नियमाप्रमाणे गडकरी यांनी प्रेमसन्ध्यास नाटकाचा आरंभ " ज्याअर्थी नायकनायिकेच्या शोकावस्थेत वेढा आहे, त्याअर्थी त्याचें पर्यवसान आनंदांत होणे हेंच गमक ठरते " असें या सिद्धांताचें उदाहरण म्हणून दिले आहे ! आनंदपर्यवसायी नाटकाचा आरंभ शोकस्थितीतच झाला पाहिजे हें मत अत्यंत विचित्र व विलक्षण आहे. सौमद्र नाटकाचा आरंभ अर्जुन-सुभद्रेच्या शोकस्थितीत, आहे, तर त्याचा शेवट आनंदात आहे. हें उदाहरणहि त्यांनी समर्थनार्थ घेतलें आहे.

यशवंत रघुनाथ आगाशे यांनी आपल्या सारस्वत समीक्षा (वाङ्मयांच्या अंतर्बोध्य स्वरूपाचें शास्त्रीय विवेचन) सातारा, १९३४, या पुस्तकांत प्रकरण..... ९ येथे हास्यप्रधान सारस्वतरचना या विभागात हास्यरसातिपयी काहीं विधानें केलेली आढळतात. या ग्रंथांत इतरत्र (पृ. ४०) मनोभावनाचे दोन मुख्य भेद (पाश्चात्याचें मानसशास्त्रीय मत म्हणून) सुखःदुःख असें सांगितलेले आहे, व तेथेंच आपल्याकडील रसांचे स्थायीभाव सांगताना हास्यरसाचा स्थायीभाव हास हाहि सांगितला आहे. आगाशे यांनी समाजाला अपकारक (antisocial) अशा भावनातच हास्याची गणना केलेली आहे (पृ. ४१) दुष्टबुद्धि कमिजास्त असते त्या मानानें अपकार कमिजास्त होत असला असें त्यांना मुचवाययाचें आहे असें दिसते. मनोव्यापारांत या भावना अस्याभाविकपणा आणतात (पृ. ५६) असें ते म्हणतात. हीं मते त्यांची म्हणून मानतां येतील काय हा एक महत्त्वाचा प्रश्नच आहे. सुख-दुःखात्मक मनुष्यभाव आहे हें सांगण्याकरितां पाश्चात्यापर्यन्त धाव घेण्याची आवश्यकता नव्हती. त्यांनीच (पृ. ६४) घर भरताचें जें वचन दिलें आहे तेथे खुदा त्यांना हा भेद आढळला असतां (सो सं स्वभावो लोकस्य सुखदुःख समान्तिः) पुढां हास्यभावना समाजाला अपकारक आहे हें त्याचें विधान क्षणभरहि टिकण्यासारखें नाही. मनोव्यापारांत हास्यानें अस्वाभाविकपणा येतील हें विधान याच प्रमाणें टिकण्यासारखें नाही. त्यांच्या नवव्या प्रकरणात हास्यप्रधान सारस्वतरचना या प्रकरणात त्यांनी हास्याचें तात्त्विक विवेचन या परिच्छेदात हास्याचे दोन भेद तत्त्वतः मानले आहेत. त्यांत एक " हास्यनिरागम आतर्दृष्टिमूलक " असें (पृ. २४७) तर " दुसऱ्या प्रकारचें म्हणजे मनुष्याच्या ठिकाणीं असणारें व्यंग-विसंगति, विस्मृतपणा याचें निदर्शने कवीनें केल्यामुळे उत्पन्न होणारें " (पृ. २४९), या ठिकाणचे भेद मुळीच शास्त्रीय नाहीत; येवढेंच नव्हे तर दुसऱ्या भागात विसंगति व विस्मृतपणा याची व्याख्येवरच गहवट केली आहे ! त्यातील निकोप आरोग्यांत उत्पन्न होणारें हास्य Low Emotional Threshold भावनेच्या कमी उत्कट पातळीवरचें आहे. (प्रकरण १). व्यंग हें यत्नूनिष्ठ तर विसंगति ही

मानसिक प्रतिक्रिया, आणि विकृतपणा ही तर द्रष्ट्याची शरीरगत स्थिति ! येथे अर्थातच संगतवार प्रविषादन नाही. पायात्यांच्या प्रविषादनाचे सारहि येथे नीट सांगितले गेले नाही, असे म्हणणे प्राप्त आहे. आपल्याकडील संस्कृत वाङ्मयातील मते सांगत असतांनाहि कमी पोटाळा दिसत नाही. अगोदर भरताच्या हास्याचा विचार येथे सांगितलेला नाही. भामदाच्या कान्वाळकारांतील व विधनाथाच्या साहित्यदर्पणांतील मत पृ. २३३-२३४ चर उद्धृत केले आहे. त्यांत हास्याचे कारण व हास्याचे शारीरिक परिणाम यांच्यामधला फरकहि लेखकाने स्पष्ट केलेला नाही व इतर संस्कृत साहित्यांतील मते सांगितली नाहीत.

ग्रंथकाराने स्वतःची मते प्रतिपाद केली नाहीत; संस्कृत ग्रंथांतील हास्यवाचा विचार केवढा व्यापक आहे याचीहि कल्पना ग्रंथकाराला आलेली दिसत नाही. उलट संस्कृत व इंग्रजी वाङ्मयांतील मतांचा गोथळ ठिकठिकाणी झालेला दिसत असून इंग्रजी वाङ्मयांतील मतेहि पारखून घेतलेली दिसत नाहीत. तरीहि इंग्रजी मतांचा परिणाम ग्रंथकाराच्या प्रतिपादनावर झालेला आढळून येतो.

चासुदेव गोविंद आपटे यांनी आपल्या 'लेखनकला आणि लेखन व्यवसाय' (दुसरी आवृत्ति १९२९, पुणे) या पुस्तकांत विनोदावर एक प्रकरण (प्रकरण दहावे, पृ २३०-२५०) लिहिले आहे. मानसिक हेतु अल्पकाल अंगाने कां होईना, पण कमी करण्याचे व त्याला थणमर सुटीत नेऊन दुःखाला निघर पाडण्याचे सामर्थ्य विनोदाच्या ठायी असते असा विनोदाचा हेतु त्यांनी दिला आहे (पृ. २३०). याशिवाय शरीरस्वास्थ्य हाहि परिणाम त्यांनी दिला आहे (पृ. २३०). विनोदाचे दोन प्रकार त्यांनी सांगितले असून त्यांतील एक शब्दात्मक व दुसरा क्रियात्मक म्हणून म्हटला आहे (पृ. १३२). पहिल्याचे श्लेष व कोटी असेहि भेद त्यांनी दिले आहेत. दुसरा प्रकार कल्पनानिष्ठ विनोद असाहि त्यांनी लेखक टोपीने मानला आहे (पृ. २३३). या भेदांत विनोद करणाराची मदत "चमत्कृतिपूर्ण किंवा अश्वत्थामासुक्त अशा एखाद्या अभ्यवर्ति कल्पनेवर असते" असे ते म्हणतात. कल्पना अश्वत्थ असते हे म्हणजे पास्यात्यांच्या उपपत्तीवर आधारलेले आहे हे स्पष्टच आहे. विनोदाचा भावनानिष्ठ असा तिसरा प्रकारहि ते देतात व हा विनोद श्रेष्ठ प्रतीचा आहे असे ते म्हणतात. सात्विक व अस्वामाविक किंवा असंभवनीय असेहि दोन प्रकार ते सांगतात. (पृ. २३५). दुसऱ्या असंभवनीय—विनोदाचा श्रोतृवर्गावर इष्ट परिणाम होत नाही असे ते सांगतात. उच्च प्रतीच्या विनोदाचे मुद्रियेभय; अंतःकरणवाची भीमंती, सदयता ती सहानुभूति आणि उत्पत्तिशीलता हे गुण असे पाहिजेत. त्यांनी लोभेष्ट अँदिसनच्या एका लेखाचा सारांश पण दिला आहे.

नाटकांतील विनोदाविषयी दोन प्रकारांचा उल्लेख ते करतात. स्वतंत्र यात्र योग्य (पृ. २४३) हा एक प्रकार आणि इंग्रजी नाटकांच्या रंगांतरावरून आलेला

दुसरा एक प्रकार (पृ. २४४) म्हणजे विनोदासाठीं स्वतः पात्र न योजता विनोद उत्पन्न होईल अशा प्रकारचे प्रसंग नाटकात घालावयाचे, त्याचप्रमाणें एखाद्या चतुर पात्राकडून विनोद उत्पन्न होईल अशी भाषणें करावयाचीं व याकीच्या पात्रांचा उपयोग तो विनोद उठावदार करण्याकडे होत असे. इंग्रजीवरून ही पद्धति आली या त्याच्या विधानात काहींशी अतिशयोक्ति आहे. कारण स्वप्नवासवदत्ता, मालविका-ग्निमित्र, शाकुंतल इत्यादि नाटकातून विदूषकापेरीज इतर पात्राकडूनहि विनोद झाला आहे हें आपणास ठाऊक आहे. विनोदी उपकथानकाचीहि चर्चा त्यांनीं केली आहे.

आपटे यांनीं विनोद कसा नसावा हेंहि (पृ. २४७) सांगितले आहे. पण विनोदाची मीमांसा त्यांनीं केलेली नाही.

रा. श्री. जोग यांनीं ' अभिनव काव्यप्रकाश ' (१९३०) या पुस्तकात रसविचाराच्या सदमूर्तेत हाम्प्यरसाचा भोटक विचार केला आहे. त्यात चतुष्टय साहित्यातील विवेचनाप्रमाणें हास ही एक कायमची भावना आहे (पृ. ९९). हास्याची उत्पत्ति भरतमुनींनीं शृंगारापासून दिली आहे (पृ. १०७), हास्य विनोद-हास) ही एक आधुनिक मानसशास्त्रज्ञांनीं सांगितलेली सहजभावना आहे (पृ. ११०-१११), या कल्पना आल्या आहेत. जोगांनीं हास्याचें रसातील स्थान मान्य केल्यासारखें वाटतें. इतरत्र त्यांनीं हास्याविषयीं विवेचन केलेलें आढळलें नाही.

मराठीचे साहित्यसम्राट नरसिंह चिंतामण केळकर यांनीं ' हास्यविनोदमीमांसा ' (पुणे १९३८) लिहून त्यात विनोदकारणविषयक आपली काहीं मते प्रतिपादन केलीं आहेत. त्याच्या या ग्रंथाएवढा विनोदाची मीमांसा व विवेचन करणारा ग्रंथ मराठीत त्यापूर्वी नव्हता व त्यानंतरहि अजून निर्माण झालेला नाही. या ग्रंथात पाश्चात्य विवेचनाचा मूलतः स्वीकार केलेला आहे. परंतु त्यातहि केळकरांना स्वतःला वाटणारा विनोदविषयक सिद्धांत त्यांनीं या ग्रंथाच्या नवव्या प्रकरणात दिला आहे तोच आपल्या दृष्टीनें येथें महत्त्वाचा आहे.

ते लिहितात-हास्यविनोदाच्या उपपत्तीत जो कारणाचा अंश आहे तो विविध आहे.. हास्यविनोद उत्पन्न होण्याला प्रारंभ होतो तो इद्रियें व आद्य वस्तु याचा संयोग किंवा सनिर्वर्ण यापासून सुरू होतो. त्या संयोगानें काहीं आश्चर्य, काहीं अद्भुतपणा, काहीं अपरिचितपणा, इत्यादि भावनानीं पूर्व विचाराच्या चालत्या गाड्याला किंचित् खीळ पडून अडथळा होतो. त्या अडथळ्यानें मानसिक शक्तीचा प्रभाव घटकतो, पण नंतर त्या आगतुक शक्तीचा निरास पूर्वींहून विशेष गमीर विचार उत्पन्न करण्यात न झाला तर मग हास्याच्या रूपानें तिचा विकास होतो (पृ. १५१).

या उपपत्तीनि प्रथम विषयनिष्ठ व द्रष्टृनिष्ठ अशा दोन्ही कारणाची सगति केळकरानी लावली आहे तीच बरोबर आहे. रससिद्धांतकांच्या मनात रसाचें कारण हेंच होतें हें आपण पूर्वी पाहिलेंच आहे. आश्चर्य, अमृतता, अपरिचितपणा इत्यादि माननांनी जो ताण आपल्या मानसिक शक्तीवर पडतो तो नाहीसा झाल्यावर हास्य निर्माण होते, या त्यांच्या लिहिण्यात हास्याच्या वेळीं केवळ मानसिक शक्तीची परिस्थिति द्याय असते ती सांगितली आहे, ती हास्याचें कारण नसून केवळ हास्यकालीन परिस्थिति आहे असा अढयळा इतर रसाचे वेळीं उत्पन्न होत नाही काय ! आपण ह्याची चर्चा पूर्वीच केली आहे. तेव्हा हा कारणाचा भाग होऊ शकत नाही ताणाचा सिद्धांत या दृष्टीनेच समर्थक नाही हें आपणास दिसेल. घटनिर्भरतात गाढवानें माती आगिली यांत गाढव जसे घटनिर्भरतेचें कारण होऊ शकत नाही तसाच हा ताणाविषयीचा विचार आहे.

केळकरानीं इद्रिये व बाह्यवस्तुसंयोग किंवा संनिकर्ष याविषयी तें मूळ कारण ठरतें हें मान्य केलें आहे, परंतु हें विधान व्यापक आहे, आणि तें कमी निर्णायक ठरतें असा त्याचा आशय आहे सर्वच मनुष्य जीवन यावर अवलंबून असते असें तें लिहितात. येथें केळकरानीं बाह्यवस्तुसंयोग व मन असा शब्दप्रयोग केला असता तर ते आज ज्ञानाच सर्वाभ्यास झालेल्या मानसशास्त्रविषयक सिद्धांताच्याजवळ येते. केळकरांच्या या लिहिण्यात थोडा थोड्या असा आहे कीं ज्ञान होण्याची प्रक्रिया येथें हास्यापुरतीच मर्यादित करावयास हवी होती ती मर्यादा न दर्शविल्याने हा अतिव्याप्तीचा आशय त्या सिद्धांतावर आला आहे.

केळकरानीं पुढें असें म्हटलें आहे कीं, एकच हास्याचें कारण मानणें एकदेशीय होईल (पृ. १५४) हें ध्यानात ठेवून “तत्त्वज्ञानात जो एक सर्वपरामर्शक ‘जेकलेक्टिक’ संप्रदाय म्हणून आहे त्याचाच स्वीकार हास्यविनोदमीमाषाकारानीं करावा” हें इष्ट होय (पृ. १५६) या ठिकाणीं केळकर हास्यकारणाचा शोध कश्चिताना परत फिरले असें दिसेल, पण तरीहि ते पुढें लिहितात—पण ज्यात खेळकर पणा मूलभूत नाही असें हास्य विनोदाचें उदाहरण दाखविणें कठिण आहे म्हणून अशा खेळकरपणावर आधारलेली उपपत्ति हीच अधिकृत अधिक अनाधिक ठरण्याचा संभव आहे (पृ. १५६) केळकरानीं बांधलेला हा कयास मुळीच समर्थक ठरणार नाही असें आमचें नम्र मत आहे सलीवर किंवा खड्गपत पडण्याच्या माणसाकडे आपण ‘खेळकरपणानें’ पाहू शकतो काय ! हें एकच उदाहरण निवार करण्यात व केळकरांच्या खेळकरपणास ‘जातिव’ (पृ. १५६) देण्याच्या बाबतीत विरोध दर्शविण्यास पुरेसे आहे केळकर इतकेंच म्हणून थांबलें असतें कीं प्रत्येक उपपत्तीत काहीतरी सत्यास असल्याने सर्वपरामर्शक सिद्धांताचा स्वीकार करावा (जसे, पहा पृ. १५५) तर बरे शानें असतें पण हा त्याचा पहिला विचार त्यांनी पुढें रद्द

ठरविल्याने त्यांच्या उपपत्तीत हास्यकारणाची (Comio) पुरी मीमांसा होत नाही असा अभिप्राय व्यक्त करणे आवश्यक ठरते.

प्रो प. वा. बापट यांनी "नाटकांतील विनोद" या आपल्या लेखांत (नाट्यचर्चा, ग्वाल्हेर १९४३, पृ. १-१४) मुद्रांतिका (त्यांनी प्रमोदिका हे नाव सुचविले आहे-पृ. ६ टी४) या नाट्यप्रकाराविषयी कांही विधाने केलेली आढळतात. "अनेकांची एकच करमणूक या नाट्यविशेषाचा एक प्रत्यय व मोठा परिणाम म्हणजे नाटकांतून सरंहा व सार्वत्रिकरीतीने विनोदाचा उपयोग हा होय" पृ. २. "सामान्य लोकांचे रंजन करून त्यांना हंस्वविषयासाठी नाटककारास काहीतरी विनोद नाटकात निर्माण करावाच लागतो." हे विधान म्हणजे हंस्वविषयक मीठ कल्पनेचा पुसट व दूरान्वित अनुवादच होय. "अभिजात व उच्चतर लोकांचे मनोरंजन गंभीर भावात्मक वा प्रमेयात्मक नाटकांनी होऊ शकते," ही कल्पनाहि (पृ. २-३) अशीच आहे. विनोदाचे ते उत्तम मध्यमा, व अधम असे अनेक प्रकार मानतात (पृ. ३) असे दिसते. त्याचे स्पष्टीकरण त्यांनी केलेले नसल्याने ते संस्कृत साहित्यातील हास्याचे जे तीन प्रकार केलेले आहेत तेच सांगतात की त्यांची इतर कांही कल्पना आहे ते स्पष्ट नाही. मराठी नाटकांतून येणारे विदूषकाचे पान हे संस्कृत नाट्यपरंपरेतून आले असे त्यांचे मत असावे. (पृ. ४). मराठी मुद्रान्तिका या फार्स, शेक्सपियरची (विनोदी) नाटकें यावरून लोकाय आवडू लागल्या असेहि त्यांनी सांगितले आहे. प्रहसनं व प्रमोदिका यांच्यातील फरक त्यांनी वास्तवतेच्या प्रमाणावर केला आहे (पृ. ७). त्यांनी विनोदशृत्ती वा विनोदकारण याचे वृथक्करण केलेले नाही. मुद्रान्तिकेचा विचार सी. भी. फाळे यांनी नाट्यचर्चेतील आपल्या लेखांत केला आहे. (ग्वाल्हेर १९४३).

त्यांनी पादचात्य वाङ्मयाशी आलेल्या संपर्कानंतर हे मुरान्त व दुःरान्त असे नाटकाचे वर्गीकरण सामान्यतः केलेले आढळते असे म्हटले आहे. त्यांनी पुढे असे म्हटले आहे की, संतट्टया हा प्रकार निश्चित आहे. मुद्रान्तिकेची वृत्ति 'संगतिप्रिय' आहे (पृ ५८) या त्यांच्या म्हणण्याचा अर्थ मुरान्तिका ही समाजात राहून शक्ति दृष्ट्या पाहतां येते किंवा मुद्रान्तिकेचा विषय सामाजिक असतो असा असला पाहिजे. "मुद्रान्तिका मात्र व्यक्ति-व्यक्ति व व्यक्ति-परिस्थिति यांच्याच संघर्षांतून प्रायः उत्पन्न होत असल्याने ती लौकिक व ऐहिक असते," या त्यांच्या विधानाचा अर्थ अनिश्चित आहे. शोकान्तिकेचे वर्णन त्यांनी मुद्रान्तिकेस लावलेले आहे ! त्यांनी फार्स या प्रकारास 'प्रहसन' असे नाव दिले आहे. त्याचा व संस्कृत 'प्रहसन' या प्रकाराचा भेद आहे ही गोष्ट लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे. "नाटकाचे पर्यवसान शोकान्त करावयाचेच नाही" असा

नाट्याचार्य भरतमुनीचा स्पष्ट दृढक असल्याने सर्वच सस्कृत नाटके प्रायः सुखात " असतात या त्याच्या विधानाचा अर्थ किंचितसा मर्यादित करणे अवश्य आहे. कारण, की शोक्नगर्भ सुस्तान्त (Tragicomedy) अशीहि सस्कृत नाटके (उदा. मृच्छकटिक) आहेत. त्यांनी मरताचा जो आधार दाखवावयास हवा होता तो (उदा. मरताचे नाट्यशास्त्र १८, १५-२८) दिलेला नाही. ऐकीव विधान केले आहे. मरताच्या म्हणण्याचा आशय असा आहे की, मुख्य पात्राचा वध किंवा कारावास, नगरास घेदा, युद्ध, राज्यप्रग, मृत्यु इत्यादि भीतिजनक गोष्टी किंवा बळे बदलणे, जेजणे, ह्यासारख्या गोष्टी किंवा उत्तान-युगारादि गोष्टी अकात दाखवू नयेत, तर त्यांनी त्या अर्थोपक्षेपक गोष्टींनी सुचवाव्यात.

“ मरण नैव वर्ण्यते ” ही ओळ साहित्यदर्पणातील आहे.

काले याचे “ कल्पनारम्य नाटकाबद्दल्या कालिदासाच्या कल्पना व शेक्स-पीयरची Comedy of Romance ची कल्पना परस्परपावून फारसा विचित्र नाहीत. हे म्हणणे सामान्यपणे मान्य करण्यास प्रत्यवाय नाही. अत्रे याच्या “ साष्टांग नमस्काराचे ” इमजी बर्गीकरणात फाय नाव राहिल ते त्यांनी निश्चित दर्शविले नाही. (पृ. ६३) ” सुखान्तिकेचे एक शुद्ध स्वरूप बरविल जाते यातील विनोद बद्दशी प्रेक्षकांच्या अज्ञानतेपणावर अधिष्ठित असतो. ” (पृ. ६४) हे याचे विधान “ प्रेक्षकांच्या मनात विनोद विषयाबद्दल यथार्थ ज्ञान झाले की, विनोदाची हानी होऊन ती जागा सद्दानुभूतीने घेतली जाते, ” या त्याच्या पुढच्याच वाक्यावर आधारलेले असते. प्रेक्षकांची बुद्धिशीलता सुखान्तिकेस उपकारक नाही असे आमचेहि मत नाही (भाग १ पृ. ६४ पहा). “ उपरोधाला शुद्ध सुखातिकेत स्थान नाही. ” हे त्याचे विधान (पृ. ६४) पूर्ण सत्य मानणे कठिण आहे. प्रहसने, फारस ही ' अल्पजीवी ठरतात ' (पृ. ६५) हा त्याच्या निष्कर्ष असाच मान्य करिता येणार नाही.

“ नीति अनीतीच्या कल्पना सामाजिक प्रयत्न निर्माण होतात व त्यातील “ वैगुण्यातून हास्योत्पत्ति होते ” या त्याच्या मतात केवळ अश सत्य आहे व सुखात नाटकाच्या मीमासेतील केवळ एकच अंग या विधानात येते हे लक्षात घ्यावें अगत्याचे आहे.

काले याची मीमासा प्रमुक्त पाश्चात्यांच्या- विशेषतः इमजी नाट्यमीमास काच्या कल्पनावरच आधारलेल्या आहेत हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही.

के. ना. वाटने यांनी रसविमर्श या त्याच्या प्रजपात हास्यरसाविषयी प्रथम सस्कृत साहित्यातून व नंतर इमजी साहित्यातून माहित असलेले विचार मांडले आहेत. (पृ. ३१४-३२५). त्यांनी नाट्यशास्त्रातील भावप्रकाशनातील हास्यमीमासा दिली

आहे. अभिनवगुप्ताची अनौचित्यानें हास्य उत्पन्न होतं ही कल्पना—त्यानीं दिली आहे, परंतु अनौचित्यानें सर्वत्रच रसभग होत असल्यानें (अनौचित्याहते नान्यद् रसभगस्य कारणम्) तो हास्याचेंच वेगळें कारण कसा होऊ शकेल ही शका त्यांना आलेली दिसत नाही. अभिनवगुप्ताची हास्याची उत्पत्ति रसाभासापासून होते हीहि कल्पना त्यांनीं फार उत्तम म्हणून मांडली आहे. (पृ. ३१६) आम्ही या मताचा सारांश पूर्वी दिलाच आहे. पाश्चात्यांच्या हास्यकल्पनांपैकी स्पेन्सर, लॉर्ड ब्रायरन, नीच्चे, हॉप्न, जॉर्जस, इस्टमन, सली, मॅकडगल, हॅमिल्टन इत्यादींचीं मते त्यांनीं दिली आहेत. त्यात मॅकडगलच्या मतावर त्याची विशेष भिन्न आहे. संहृत साहित्यशास्त्रातील हास्यविषयक कल्पना व्यापक कशी आहे याचा त्यांनीं तुलनात्मक विचार दिलेला नाही. त्यांनीं संहृत हास शब्द कमी प्रतीचा ठरवला आहे ! मराठी मीमांसकांपैकीं न. चि. वेळकर यांच्या मताचाहि त्यांनीं उल्लेख केला आहे (पृ. ३१९-३२०). त्याची स्वतःची मीमांसा किंवा स्वतः कल्पना दिलेली आढळत नाही, व पाश्चात्य मते अधिप प्रमाण मानण्याबद्दल त्याची प्रवृत्ति अति उघडपणें प्रत्ययास येते.

श्री दा. न. शिखरे यांनीं ' विनोदकार ' (पुणे १९५२) या आपल्या पुस्तिकेत ठिकठिकाणीं विनोदाविषयीं काहीं निधानें केली आहेत.

' विनोदाचें कार्य आनंद कुलनिष्पाचें आहे ', ' मराठी बाळग्यात विनोदाची शारदा पद्धति होण्यास इंग्रजी साहित्याचा सर्प' कारण झाला ', ' हास्य हा स्वतः रसच नव्हे असें म्हणण्यापर्यंत भरतमुनींनीं मजल मारली आहे. तथापि मनुष्यस्वभाव जाल्याच विनोदी असतो. ' ' हसणारा प्राणी तो मानव ' अशी व्याख्या करण्याइतकें तें त्याचें वैशिष्ट्य आहे ' वस्तुमानातील विरोध शोभून काढणें हें विनोदाचें उगमस्थान ', ' व्यक्तिस्वातंत्र्य व सभतेची भावना या तत्वावर उभारलेल्या लोकशाहीत विनोदी वृत्तीला रूप वाग मिळतो ', " मुसहृत माणूस विनोदी वृत्तीचाच असतो " इत्यादि विधानें त्यांनीं (पृ. १-२) केली आहेत. यात विनोदाचें कार्य परिस्थिति, विरोध हे विनोदाचें कारण (वस्तुमानातील विरोध म्हणण्यानें त्यांनीं विनोदाच्या क्षेत्राचा विनाकारण सकोच केला आहे) इत्यादि सर्व प्रसिद्ध विचारांचा अनुवाद येथें आढळतो. संहृति व विनोद याची एककालिकता शिखरे मानतात ती काहीशी विवाद्य आहे.

विनोद हा मानवापुरताच मर्यादित करण्यातहि तार्किक दृष्ट्या पूर्णपणा नाही. J S Mill ने मनुष्य हा हसणारा प्राणी आहे याविषयीं आपल्या तर्कशास्त्रात शका काढलेली आहे ती प्रसिद्धच आहे.

मराठी लेखनात सामाजिक सुधारणेसाठीं लेखकांनीं विनोदाचें शस्त्र वापरलें आहे (पृ. ३) हें खरें आहे " शब्दनिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ, व कल्पनानिष्ठ

अशा विनोदाच्या एकापेक्षा एक चढ पायऱ्या" आहेत (पृ. ३, ४) या मताचे शिखरे पुरस्कर्ते आहेत. त्याचप्रमाणे कोण्या, श्रेय, अतिशयोक्ति, विसंगति, उपहास ही विनोदाची साधने आहेत (पृ. ४) असे ते म्हणतात. विसंगति हे मूळात्त्व या सर्व साधनाच्या मुळाशी आहे हे येथे काहीसे विसरल्यामुळे विसंगति हे हि साधन मानले आहे. वास्तविक ते हास्याचे कारण आहे हेच खरे आहे. शुद्ध हास्यरस हा अश्लीलतेपेक्षा निराळा आहे असे येथे म्हटले आहे. शृंगारापासून हास्य उत्पन्न होते हे भरतमुनींचे मत आपण पाहिले आहे. पॉट्सने विनोदातील या लैंगिक अश्लीलतेची चर्चा केलेली आहे.^१ त्याच्या मते जोपर्यंत नैतिक दोष गृहीत धरलेले आहेत आणि त्याचे समर्थन किंवा प्रचार केला नाही तोपर्यंत कोणालाहि मुशपणे प्रयकाराबद्दल तक्रार करता येणार नाही. समाज हा जर मुत्तान्तिकेचा विषय असेल तर समाजातील प्रवृत्ति रगविणे हा लेखकाचा अपराध होत नाही. मुत्तान्तिकेने नैतिकतेचाच प्रचार केला पाहिजे हे म्हणजे मान्य होण्यासारखे नाही. अश्लीलतेविषयीची तक्रार अनाठायी आहे (पृ. ५७) असे पॉट्सने म्हटले आहे. अर्थातच लेखकांनी सयम पाळणे आवश्यक आहे आणि त्यांनी आपली भाषा शाहाणपणाने वापरली पाहिजे (पृ. ५७). आपल्याबद्दल हा परम लोकांच्या घ्यानात न आल्याने अश्लीलतेविषयी तक्रारी केलेल्याच आढळतात. गिखरे यांनी समाजाचे दोष पुढे माडणे ही जशी विनोदाची फलश्रुती मानली आहे त्याप्रमाणेच विनोदासाठी विनोदहि मान्य केला आहे हेच योग्य आहे (विनोदकार पृ. ५) अपेक्षामग हे हास्यकारण आहे असे त्यांनी (पृ. २१) लिहिले आहे. अतिशयोक्ति हा उनोवितसह दुसरा एक मार्ग आहे. परंतु त्याची त्यांनी कारणातच गणना केली आहे. (पृ. ११) पुस्तकात इतरही त्यांनी केलेले विवेचन याच बैठकीवरचे आहे.

प्रल्हाद केशव अत्रे यांनी (मुद्दे आणि गुद्दे, मुवर्दे १९५६) या आपल्या लेखात विनोदाविषयी काही मौलिक विचार प्रदर्शित केले आहेत. 'हास्य ही जीवनातील एक मूलभूत प्रवृत्ति आहे', असे ते योग्यपणेच म्हणतात. त्याच्या मते "शब्दाच्या योजनेने हास्यरस निर्माण करणे खाला विनोद" म्हणतात. या त्याच्या म्हणण्यात असे जरी सणभर वाटण्याचा समव आहे की शब्द विरहित विनोद असणार नाही, तरी तसे म्हणण्याचा त्याचा उद्देश तेथे नसावा, तर त्या ठिकाणी विनोदाच्या निवेदनाचे एक माध्यम म्हणूनच केवळ शब्दाचा उल्लेख ते तेथे करतात ही मोठ्ठा सूर्यप्रकाशाइतकी स्पष्ट आहे. विनोदबुद्धि असणे हे सत्कृतीचे लक्षण समजले जाते असे जेव्हा ते म्हणतात (पृ. ११) त्यावेळेस सत्कृति व विनोद याचे समकालिनत्व त्यांना वर्णन करावयाचे आहे. विनोद समजण्याला काही एका दृष्टीने

समाज प्रगत असला पाहिजे याच तत्वाचे येथे निवेदन आहे. व्यक्तीला संपूर्ण स्वातंत्र्य असणाऱ्या समाजात विनोदाने एक तत्वज्ञान निर्माण होतं हे मान्य करिताना येथे असे स्पष्टीकरण करणे योग्य होईल की हे किया-स्वातंत्र्य ज्या ज्या समाजात असतं तेथे तेथे विनोद निर्माण होऊ शकतो. पुण्या मीर बाळ्यात विनोदाचे तत्वज्ञान निर्माण होऊ शकलं, या परिसितीचे निदान असे करण्यास प्रत्यक्ष नाही. त्याचे या विषयीचे दुसरे व्यतिरेकी अनुमान अर्थातच मान्य करणे प्राप्त आहे, परंतु भारत या देशात विनोदाला पारसे सन्मानाचे स्थान नव्हतं हे त्याचे गृहण मान्य मर्यादित अर्थानेच सत्य मानणे प्राप्त आहे. कारण भारतात लिखित बाळ्यात हास्यरसाला इतर रसाच्या बरोबरीने महत्त्वाचे स्थान दिलेले नाही असे नव्हे. 'मण्डूक सूत्र' (ऋग्वेद ७-१०३) लिहिणाऱ्या ऋषीला ही दृष्टी होती, तरीच ती अथर्ववेदातील कुमारी ब्रह्मचारी सवादात किंवा कुन्तात्म मूळातील दानस्मृतीत आढळतं. अर्थात् एक गोष्ट खरी की जे बाळ्याय रक्षणीय गृहण ठरविले त्यात विनोदी बाळ्याला जागा नव्हती. पण आर्यांच्या नैसर्गिक, स्वातंत्र्यप्रिय आणि उत्तेजित सामाजिक जीवनात विनोदाला स्थान नव्हते असे गृहण मान्य करणे जरा अवघडच आहे. आर्यांच्या पुढील कित्येक आचारातहि जी विनोददृष्टि आढळते ती त्यांच्या पूर्वजांच्या जीवनात असलीच पाहिजे हेहि एका मर्यादेपर्यंत मान्य करावे लागेलच. जातिभेद व पथभेद यामुळे विनोदाचे क्षेत्र वाढले अमण्यानेहि "प्रबोधचंद्रोदय" या नाटकासारख्या नाटकावरून आढळेल. 'टवाळा आवडे विनोद' हे रामदासाचे वचन मर्यादित अर्थाने रारे मानण्यास पाहिजे, कारण रामदास जरी सर्ग स्त्रोकाना उद्देशून आपला बोध करीत होते असे आपण समजलो तरीहि त्याचा उपदेश हा अध्यात्मात गुगून जाणाऱ्या स्त्रोकाकरिताच होता ही गोष्ट आपणास विसरता येणार नाही समाजाचे पुरुषार्थ विषयक जे विचार होते त्यात भोशाला जरी मानाचे आश्रयस्थान होतं, तरीहि धर्म, अर्थ व काम हे इतर पुरुषार्थ साधण्यात लोक गडून गेलेले असत ही गोष्ट तितकीच निर्विवाद आहे. तुकारामबोनाच्या "वेचूनि या घन उत्तम वेव्हारें" याचा अर्थ जर अर्थ या पुरुषार्थावर आपण करतो तसा असेल तर रामदासादि समकालीनाचे विचार निराळे असतील असे समजण्याचे पारसे कारण नाही, परंतु रामदास हे ज्या ब्राह्मण वर्गाचे प्रतिनिधि धर्मदृष्ट्या होते त्यांच्या वचनाचा अर्थ त्या समाजघटकाच्या मर्यादित दृष्टिकोनाने पत्करावा असे आम्हास नम्रपणे सुचवायलाचे आहे.

ग्राम्य विनोद राहिला तोहि वेचळ पेशवाईनंतरच सप्रहीत झालेला आहे हे आपण विसरता उपयोगी नाही. संस्कृत साहित्यातहि विदूषकाव्यतिरिक्त विनोद पुढळच आहे, आणि विदूषकाचे पात्र जरी मूलतः यष्टामस्करीचे प्रतिनिधिभूत पान असले तरी इतर पात्रांच्या समापणातून विनोदाचे सर्व प्रकार आढळतात ही गोष्ट

विस्ताराने येथे भावण्याची आवश्यकता नाही. कवि, नाटककार, ग्रहसनकार इत्यादि मंडळींनी विनोद दृष्टि दाखविली आहे हे आपल्याला नाकारता येणार नाही.

अज्यांनी पुढे “इमजी बाळग्याने व जीवनाने आम्हाला दिलेली ती एक अलौकिक देणगी आहे” असे विनोदाविषयी म्हटले आहे. हे त्याचे विधान सर्वमान्य समजण्यास प्रत्यवाय्य नाही. अज्यांनी गुदगुल्यापासून तो हसता हसता पोटे दुखून येईपर्यंतचे जे हास्यप्रकार वर्णन केले आहेत, त्यात बालकापासून योरापर्यंतचे आणि भौतिक पातळीपासून आध्यात्मिक पातळीपर्यंतचे प्रकार येथे आलेले आहेत. त्यांनी दिलेली विनोदाची उदाहरणे (पृ. ९६-९७) तर पारच विचाराई आहेत. अपेक्षा भगाने निर्माण होणारी विसंगति, कुरूपता या व्यंग देशकालानुसार चालीरीतीतील दिसून येणारा फरक, इत्यादि सर्व विनोदकारणाचा विचार त्यांनी केला आहे. प्रेतयानेचे त्याचे उदाहरण तर पारच गमतीचे आहे. अपेक्षाभगात त्यांनी अपेक्षित शब्द आणि कल्पना याच्या अनुक्रमव्यवस्थेचा महत्त्व दिले आहे तेहि सप्रमाण आहे. भोल्यांना मित्रा वाचकाना विनोदाची आवृत्ति (पृ. ९९) अपेक्षाभगात जाणवणे विनोदाचे रहस्य आहे असे ते म्हणतात ते अर्थातच अवरोध मान्य करिता येईल. त्यांनी कुरूपतेच्या विनोदाचे समर्थन आत्मभ्रष्टत्वभावनेने केलेले आहे (पृ. ९९) तेहि यथायोग्य आहे. समाजाच्या प्रापञ्चिक रानटी काळानील विनोद अन्वेष आजहि कसे दिसतात हे त्याचे विवेचन असेच निर्विवाद आहे. विनोदाच्या मुळाशी श्रीढा-प्रवृत्ति असते (पृ. १००) व ते तारुण्याचे लक्षण आहे असे ते लिहितात. हे त्याचे मत एका पाश्चात्य मीमांसकाच्या मताशी (उदा. प्रो. जेम्ससनी, तुलना हास्यविनोद मीमांसा पृ. २०२) विजयाच्या भावनेचाहि उल्लेख अज्यांनी केला आहे. (पृ. ९९) तो ले इटच्या आत्मविजयाच्या जाणीविसारतच आहे हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.^१ हॉन्जच्या ‘आवृत्ति विजयाच्या’ (Sudden Glory) कल्पनेचाहि काही भाग त्यात येईल.^२ श्री अज्याच्या कल्पनेत काहीसा पलायनवादित्वाचा भागहि आहे असे दिसते. त्यांनी जगातील अनंत दुःखानी भरलेल्या असहाय माणसाने ती दुःखे हसून हसून विरगून जावीत (पृ. १००) या मतात, पलायनसिद्धांताचे व विरगुज्याचे (पृ. १०१) दर्शन काहीसे होतं असे म्हणजे माग आहे. अज्याच्या मते मनातील दुःख हाच विनोदाचा सगळ्या विषय आहे. हा त्याच्या म्हणण्यात तर्काधिष्ठित जगद्व्यवस्था व प्रत्यक्ष ऐतिहासिक जगद्व्यवस्था यातील फरकासच (Logical Order and Historical Order) दुःखे असे म्हणायलाच जाई हे स्पष्ट होतं. ऐतिहासिक जीवन “अपूर्ण” व खडतर असल्याने

१ ले इट, तुलना हास्यविनोद मीमांसा पृ १९८

२ रॉमस हॉन्ज तुलना हास्यविनोद मीमांसा पृ ११५.

त्यातून आनंद निर्माण करण्याचा विनोद हाच मार्ग आहे. दुसरा हा विनोदाचा विषय कसा होतो या विषयी त्यांनी जी तीन चार उदाहरणे दिली आहेत, त्यातील विनोदाच्या कारणाविषयी मतभेद होण्याची शक्यता मान्य करूनहि ती उदाहरणे, 'दुसरा हा विनोदविषय वनवितात' या त्याच्या विनोदाची उदाहरणे समजण्यास प्रत्यवाय नाही. इंग्रिग मास्तरचा आचरटपणा हा सर्वसामान्य माणसाच्या वर्तनापेक्षा कित्येक दृष्टींनी हीन वर्तन मुचविणारा आहे, दुसऱ्या उदाहरणात 'दिने' या धातूवर श्लेष असून कोटि आहे असेंहि म्हणता येईल. मावशी ऐवजी साहेबाना वस्त्रस्तानात पुरण्याच्या चानतीत केळकरणी दिलेल्या अदरकबदल, अडाणीपणा, व्युत्पन्न, आत्मरक्षणबुद्धिच्या तात्त्विक वर्गीकरणात पडणारी हास्यकेंद्र म्हणूनहि काहीना वाटेल. चौथ्या स्कॅचमनच्या उदाहरणात काहीना कालविपरीतत्व आढळेल. पण तरीहि मरण हा येथे विनोदाचा विषय होता ही गोष्ट स्पष्ट आहे. इतर विनोदविषय (पृ. १०३) त्यांनी मनुष्यस्वभावातल्या दोष व खोड्या यात अंतर्भूत केले आहे.

आपल्या समाजात व देशात विनोदाला पार मोठे स्थान आहे हे त्यांचे मत समुचित असेच आहे. विनोदाचा सामाजिक परिणाम होऊन, या मनुष्याच्या वैयक्तिक स्वभावातहि बदल होऊन सुधारणा होते, समाजातील मोडलेपणा वाडतो. "सामाजिक जीवनाची चक्रे सुरळितपणे फिरू लागतात," (पृ. १०५) या त्याच्या विवेचनात खूपच तथ्य आहे. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी हे कार्य कसे केले त्या विषयीचे त्यांचे विवेचन बहुमोल आहे (पृ. १०५-१०६) राडक्याच्या विनोदाचे असेच मूल्यमापन त्यांनी केले आहे ते खुमान्य होईल.

अत्रे यांनी विनोदाने सहानुभूति निर्माण होते असेंहि (पृ. १०६) म्हटले आहे. अत्रे यांचे बरील विवेचन मराठीतील विनोदाच्या तत्वज्ञान विषयीच्या हेरातमध्मे उच्च दर्जाचे आहे हे सांगावयास नको.

वा. ल. कुळकर्णी यांनी 'मुखात्मिका आणि शोकात्मिका, काही विचार' या लेखात 'मुखात्मिका व शोकात्मिका म्हणजे केवळ नाट्यशास्त्राचे दोन प्रकार असे समजण्याची चूक आपण कधीच करता कामा नये' असे काहीतें ठाम विधान, मुखात्मिका वा शोकात्मिका यांना इतर वाङ्मयप्रकारातून "विशिष्ट घाट" लाभलेला नाही या कारणावर आधारून केलेले आहे.* हे विधान पोट्सने आपल्या comedy या पुस्तकात केलेल्या विधानासारखेच आहे. तो म्हणतो Some literary terms, such as The Lyric The Novel or Drama depend on outward shape or size Comedy is one of the few art form that are defined by that kind of distinction Its outward shape is variable it can be narrative dramatic or descriptive, The

most amorphous of literary vehicles, the essay, suits it admirably, it can occur without words at all in picture sculpture or ballet.”^१ परंतु येथे त्याने जरी कार्य, हेतु किंवा दृष्टिकोन यातील भेद दर्शविला असला तरी तो त्याला एक वाङ्मयप्रकार म्हणून मानण्यास सिद्ध आहे असे त्याच्या पुढील वाक्यावरूनच स्पष्ट होते. तो म्हणतो, “By tradition and by nature it is, however most at home in literature, and I shall treat it as a literary form”. येथे त्याने ही मान्यता दिलेली आढळते. याविषयी इतरत्र विवेचन केलेले आहे.

“सुखात्मिका मनाला विरंगुळ्या देते” म्हणून “सर्वसामान्य माणूस आत्वादासाठी सुखात्मिका पसंत करतो.” हॅम्लेटच्या प्रयोगाने खेडुताचं हि हृदय हेलवते, परंतु सुखात्मिकांनी ते होत नाही, याचे कारण शोकात्मिकांचे आवाहन प्रामुख्याने माणसाच्या मूलतम भावनाना असल्यामुळे त्याचा आस्वाद थोड्याच प्रमाणात समाजाच्या जवळजवळ सर्वच थरातील स्त्रीपुरुषांना घेता येतो. शोकात्मिकाचा आस्वाद घेण्यासाठी पारंपारीक बौद्धिक पूर्वतयारीची जरूरी नाही. येथे बरेच घोटाळे झालेले दिसतात. एकतर इंग्लंडमधील शोकात्मिकांनी महाराष्ट्रातला खेडूतहि हेलवू शकतो हे म्हणणे सर्वसामान्यपणे मान्य करणे कठिण आहे. आणि उत्तम सुखान्तिकांनी हे वाचक प्रेक्षक हेलवून जात नाहीत हे प्राध्यापक कुळकर्णींनी कोणत्या आधारावर ठरविले ते त्यांनी सांगितलेले नाही. हास्यान्तिकाचा आस्वाद घेण्यासाठी बौद्धिक पूर्वतयारीची आवश्यकता असते ही त्याची वस्तुतः पण अशीच काहीशी विलक्षण आहे. वैयक्तिकराने उत्पन्न होणारे हास्य, शारीरिक पातळीवर निर्माण होणारे हास्य, कुरूपतेने निर्माण होणारे हास्य, यात कसल्याप्रकारची तयारी पाहिजे हे त्यांनी स्पष्ट केले असते तर बरे झाले असते.

“सुखात्मिकेचे आवाहन बुद्धिला असते म्हणजेच औचित्यविचाराला असते.” यातले औचित्य म्हणजेच Norm किंवा What ought to be ही स्थिति होय, किंवा Logical Order होय. “सुखान्तिकेतून व्यक्त होणारा अभिप्राय हा ‘सामाजिक’ असतो” हे हि त्याचे म्हणणे पूर्वे विचारना घेऊनच आहे. परंतु हा सामाजिकपणा कितो वेळा वेवळ एका विशिष्ट स्थळापुरताहि मर्यादित असतो ही गोष्ट आम्ही वेळेवेळी स्पष्ट केलीच आहे. अर्थातच मानवी स्वभावाच्या नित्याच्या उणीवा जेव्हा सुखान्तिकेत टीकास्वरूपात उरतात, त्या वेळास त्यांना सार्वजनीन, सार्वकालीन व नित्याचे स्वरूप देते हे हि खरे. याचा विचार भी. कुळकर्णी यांनी त्याच्या दुसऱ्या खेप्याच्या शेवटी केला आहे तोहि सुसंगत असाच आहे.^२ येथे सुखा-

1 L. G. Potts, Comedy, London 1948 P 10.

2 Vide In Praise of Comedy, P 221 222

नितिकेचें आवाहन सार्वजनीन व सार्वकालीन व नित्याचें होतें हें श्री. कुळकर्णी यांनी लक्षात घेतलेलें आढळत नाहीं, म्हणून ते म्हणतात...त्यामुळेच सुसात्मिकेचें आवाहन "सार्वजनीन" असू शकत नाहीं. आळशी, लोभी, रागीट, खादाड इत्यादि माणसाचीं सुखात्मिकेंतील चित्रें सार्वजनीनच केवळ नव्हेत तर सार्वमालिक असतात. चॅप्लिनच्या (Modern Times) चें उदाहरण येथें देता येईल, इत्यादि.

श्री. कुळकर्णी यांनी दाखविलेल्या "आगळ्या व्यक्तित्वात" आणि सुसात्मिकेंत येणाऱ्या चमत्कारिक स्वभावाच्या व्यक्तित्वात फरक आहे ही गोष्ट स्पष्ट आहे. निरनिराळ्या लोकांचीं जीं व्यक्तिं एकमेकांच्या सघर्षांत येतात ती साधी, नेहमींची व सामान्य मानवधर्मांच नसतात, म्हणून सुसात्मिकेंत विनोद निर्माण होतो केवळ आगळ्या व्यक्तित्वाच्या सघर्षानें तो उत्पन्न होऊ शकत नाहीं.

श्री. कुळकर्णी यांनी दाखविल्या केवळ औचित्यविसंगति म्हटलें आहे. हें स्थूल रीत्याच घेऊन मान्य करिता येईल. लोकाचार या सोनसमजुती हीं सामान्य समाजजीवनाशी विसंगत ठरू लागलीं कीं सुखान्तिका निर्माण होते, ही त्याची कल्पना पूर्वसूरींच्याच प्रमाणें आहे. त्यात गंभीर असें काहीच प्रतिपादिलें नाहीं.

श्री. कुळकर्णी यांनी निशुद्ध विनोदगर्भ सुसात्मिका आणि उपहासप्रधान सुसात्मिका व फारस असे सुसात्मिकाचे तीन प्रकार मानलेले दिसतात. आम्ही इतरत्र दाखविल्याप्रमाणें मराठी सुखान्तिकेचे निरनिराळे प्रकार करणें आमच्या मते आवश्यक ठरतें. मराठीमध्ये उपहासप्रधान सुखान्तिका, मद्दसर्ज, कल्पनारम्य सुखान्तिका, स्वभावप्रधान सुखान्तिका, दुःस्वस्व सुखान्तिका (Tragic Comedy) इत्यादि प्रकार आम्ही स्वतः चर्चितेले आहेतच. सुसात्मिकातून व्यक्तिसपन्न पानें नसतात हा समज जगाच्या सुखान्तिकाचें व मराठी सुखान्तिकाचें अवगोहन घेतल्यावर टिकण्यासारखा नाहीं हेंहि येथें स्पष्ट केले पाहिजे.

श्री. कुळकर्णी यांनी सुसात्मिका हा स्वतः वाङ्मय प्रकार कधीच मानू नये असें सांगितल्यावरहि त्यांना नाटकाचे शोकात्मिका व सुसात्मिका आणि सुसात्मिकेचे निदान तीन प्रकार मान्य करावे लागले आहेत हें लक्षात घेता सुसात्मिकाना स्वतः घाट नसल्याने तो स्वतः वाङ्मय प्रकार होऊ शकत नाहीं हें त्याचें म्हणणें कसे तटके पडतें तें स्पष्ट होतें. वाङ्मयात नाटक हा निराळा वाङ्मयप्रकार ज्या तीनचार कारणांनी स्वतः होतो (व याची जाणीव त्यांना स्पष्ट दिसते हें त्यांच्या दुसऱ्या लेखातील कथानकाच्या त्यांनी फॅक्टर्सच्या अनुसंधानें केलेल्या विवेचनावरून आणि

शोभात्मिणेच्या गुणाचें जें परिगणन त्यानीं केलें आहे त्यावरून उघड होतें.^{१)} त्याच रचनेच्या वैशिष्ट्यामुळे सुखान्तिका हाहि स्वतंत्र प्रकार मानणें प्राप्त आहे.

यापुढें हास्यकारणापासून मिळणाऱ्या आनंदाची मीमांसा आपल्याला करावयाची आहे.

वाङ्मयातील आनंदाची मीमांसा आजवर पुष्कळांनीं केलेली आहे. सृष्टत साहित्यात शास्त्रायापासून होणारा आनंद हा सृष्टत्वादसहोदर आहे असें म्हटलें जाहे. वाङ्मयातील सौंदर्याच्या जाहीस हास्याचा आनंद स्वतंत्रपणें घरावा काय हा प्रश्नहि आपणास उपस्थित करिता येईल. सृष्टत साहित्यात सामाजिक,^{२)} रसिक, सहृदय यांच्या^{३)} आनंदाचा विचार होतो. सामाजिक हा शब्द नात्याच्या अनुगणनें घापरलेला आहे. आनंद हा कवि व सामाजिक या दोघाचाहि वर्णन करतात स्वतः निर्मिति करण्याचा आनंद कवीला मिळतो, व दुसऱ्यानें निर्माण केलेल्या सौंदर्याचा आनंद सामाजिकाला, रसिकाला या सहृदयाला मिळतो कवीला हा दुसऱ्याहि प्रकारचा आनंद घेता येत असेल कारण तो वस्तुनिष्ठतेनें नंतर आपली वृत्ति परीक्ष करतो, पण मुख्यतः निर्मितीच्या आनंदाचीच चर्चा त्याच्या चानर्तात आपण करतो. नाटकात तर नगलाहि आनंद होतो का नाही हाहि प्रश्न महत्त्वाचा आहे. परंतु नगला आनंद होत नाही, त्याच्यात रसास्वादाची चित्तवृत्ति निर्माण होत नाही असें मत दिलें आपल्याला आदळत.^{४)} नाट्यदर्पणात 'नच नटस्य रस भवति' (पृ. १६०) असें म्हटलें आहे. परंतु हें सगळी मान्य करणें आज अशक्यच आहे. नित्येक नटाच्या ज्ञानाच्या आनंद होतो या ग्राह्याच मिळतील.

नाटक निर्माण करणाऱ्या कलावताचा आनंद हा क्रीडास्वरूप असू शकतो. मोटाटोपे यांनीं रसविमर्श (पृ २१३-२१८) यांनीं कला म्हणजे क्रीडास्वरूप आत्मा निष्कार असें म्हटलें आहे हा आनंद सत्त्वगुणयुक्त आणि स्वार्थरहित असा असतो केलेचा आनंद हा मनोरजनाचें ध्येय ठवीत असल्यानें तो स्वार्थरहित असतो कलाकृतीनें होणारा आनंद स्वतःच्या सतोषाकरिता असणें अशक्य नाही काव्य, गायन, नर्तन, शिल्प, चित्रकला इ. निर्मितीतील आनंद हा क्रीडास्वरूप असणें शक्य आहे क्रीडा करण्यात अत्यधिक जीवनशक्ति खर्च होते. ही शक्ति उच्चब्रह्मण्यानें आनंद होतो हर्बर्ट स्पेन्सरचें असें मत होतें हास्याची उपपत्ति अशीच देण्यात येतें. ताण सपण्याचे समाधान मिळाल्यानें, भेडत्याची भावना जाग्रत झाल्यानें, आकस्मिक तेजीमयतेचा उदय झाल्यानें होणारा आनंद हास्यात उत्पन्न होतो ही गोष्ट स्पष्ट आहे

१ पृ ३४, ३५ व ३६-३७, सत्यकथा, फेब्रुवारी १९५८

२ काव्यप्रकाश उल्लास ४, पृ ८९, ९२ करबकर प्रत, मुंबई सस्कृत ग्रंथमाला

३ का प्र उल्लास १, वरील प्रत पृ ८ ४ रसगंगाधर पृ २९-३०

कटाळलेलें मन ताजेतवानें करण्यात या हास्याचा उपयोग होतो हीहि याच वाचक दृष्ट्या किंवा प्रेक्षकदृष्ट्या आपल्या ध्यानात येईल. नाटककारहि ही लेखनक्रीडा करून ताजातयाना होत असेल. आनदाची खुसरी उपपत्ति निर्मितीच्या आनदाची आहे. कलानंद मिळण्याकरिता सौंदर्यनिर्मिति करण्यास नाट्यलेखनास भरपूर वाय असतो. हास्यनिर्मितीत तर कौरव्य, दोष, निस्सगती हीं सर्ग सौंदर्य कसें असावे याजकडे गोट दारविण्यासाठीच निर्माण केली असल्याने हा कलानंद स्पष्टपणेंच अधिकतर होत असला पाहिजे. राजे, सत्ता, माणसें याच्यावरील टीका उघळच असते असें नाहीं, या सत्यदर्शनानें व दंभस्फोटानें होणाऱ्या आनदास परिसीमाच नाहीं. "मला नाटक झालें" म्हणण्यात ही परिसीमा नाहीं काय ? या निर्मितीला बाळग्यात आत्मविष्काराचेंहि स्वरूप प्राप्त होतें. आपल्यास प्रतीत होणारे सौंदर्यग्रहण करून तें इतरांना सांगण्याच्या रटाटोपास आत्मविष्कार म्हणावें. याच्या जोडीलाच नवसौंदर्या चीहि निर्मिति सुसंगति, कला इत्यादींच्या मार्फत नाटककार करित असतो. कलेतील यत्पेरी हीहि सुखाची बाब होऊ शकेल. अने यानीं मराठी रंगभूमीच्या पटल्या काळात नाटकें लिहून रंगभूमी तारिली हा आनंद, नाट्यशास्त्र असला तरी तो निर्मितिब्राह्म नाहीं

बाळग्यातील आनंद हा बुद्धिनिष्ठच असतो ही गोष्ट जितकी सत्य तितकीच हास्यात्मिका ही पण बुद्धिनिष्ठ असल्याने हास्यापासून होणारा आनंद हा बुद्धिनिष्ठच असतो. भावनिक आनंद स्वतंत्र मानता येत नाहीं !^१ आनदाची घाटीरिक बाजू हास्योपभोगात दृष्टीस पडते ही बाब मान रावीच आहे. हास्याचा फुणुसावर परिणाम होतो. फुणुसाचें आकुचन प्रसरण होऊन अधिक ताची हवा मिळाल्याने प्राणसु रक्तात अधिक भिसळतो. हृदयाचा उजवा भाग विभाजक पडद्यावर असतो आणि हास्यामुळे हा पडदा वरताली होऊन एक तन्हेची तालमद्धता निर्माण होते, ती हृदयाला उपकारक ठरते. हसण्याच्या वेळीं यत्तहि विभाजक पडद्याच्या राली असल्याने तेंहि हास्यवेळीं वरताली होऊन त्याची कनि-क्षमता वाटते. त्याच प्रमाणें स्वादुपिंडावर (Pancreas) मुद्रा हसण्याचा परिणाम होतो. पान्थरी, मीरा, जठर आणि आतडी यावरही असाच परिणाम होऊन एकदर हास्यानें प्रवृत्तीवर इष्ट परिणाम होऊन एकदर हास्यानें अद्वितीय होतो. हा आनदाचें सापनच होय. विनोदानें यकटाच्या वेळीं किंवा अडचणीत परिणामाचें भय वाटेनासें होते.^२

"सुगान्तिर्वैत नर्तन, काव्य, शिल्प, गायन इत्यादि सर्वंच ललितकलांचा

एक समयावच्छेद करून उपभोग घेता येतो. नाट्याच्या निर्मितीत पण या अगाचा मानसिक भाग नाकारता येण्यासारखा नाही. शानानंदाने होणारी जिज्ञासाहि समाधानाची एक बाब आहे. सत्य, औचित्य समूचन, नैतिक मूल्याची जाणीव, कौशल्याचे दर्शन इत्यादि घटक या आनदात समाविष्ट आहेत. भावना ही शारीरिक आहे काय या प्रभाचा विचार मनाच्या अस्तित्वाच्या व शरीरामधील सत्ताच्या निश्चितीवर जरी ठरणार असला तरी हास्याने मनावरील सत्कार जागे होतात. आपले सकल दृढ होतात, स्मृति जाग्रत होते व कदाचित् उत्कटहि होते, इत्यादि प्रकार ज्या संवेदनेने होते ती सुखमय गृहणजेच अनुकूल असते व तो आनंद आज तरी भावनिक गृहणण्यास हरकत नाही.

सुरान्तिर्हेत होणारा आनंद हा सविकल्प समाधीच्या स्वरूपाचा असण्याची शक्यता जास्त आहे. न. च. केळकरांनी ही कल्पना प्रथम पुढे मांडली.^१ समाधि शब्दाचा अर्थ करिताना आपण अलौकिक भागाचे ग्रहण वेलेंच पाहिजे असा आमचा आग्रह नाही. तल्लीनता किंवा तन्मतया एवढा अर्थ घेतला तरी पुरे. याचकाचा किंवा प्रेक्षकाचा आनंद हा दुय्यम दर्जाचा जरी ठरला तरी त्यात मोठे विचडते असे नाही. क्षणभराची हास्यजगतातील (Comic Cosmos) प्राप्ति ही निर्विवाद आनंदकारक ठरते. हा आनंद, तादात्म्याने उत्पन्न होतो, हे तादात्म्य स्थापित असो, द्विविध मनाने हा आनंद आमच्यात उतरो, अभिनवगुप्ताने बापरलेल्या तन्मयत्वाच्या मावनेचा परिणाम गृहणून तो होवो, पंडक्यांनी पुरस्कारिलेल्या पुन प्रत्ययाने तो निर्माण होवो^२, कृ. पा. कुळकर्णी यानी गृहलेल्या प्रत्यभिज्ञा जाग्रतीने^३ तो होवो किंवा माधवराव पटवर्धनांनी (किंवा ल्यूपसनने मानलेल्या Tragedy, P 52) ठरविलेल्या नवीन जिह्वाळ्याच्या शानाने^४ तो आनंद होवो, ग्रंथकाराच्या तार्किक व तानिक कौशल्याने तो निर्माण होवो, किंवा पण्ड अनुकरणाने तो येतो, आनंद हा निर्माण होतोच होतो. आणि त्यामुळच आगही सुखी होतो. प्रो. रा. श्री. जोग यानी १ रिचर्ड्सच्या Synaesthesia चा पुरस्कार करून समधानतेचा एक नवा सिद्धांत मांडला आहे.^५ कशाचे कां होईना सुरा निर्माण होते हे खरे.

हास्यामिर्तेतील आनदात तर विविध कलांच्या आनदाच्या अशाचीहि भर पडत जाते हे पुन पुन्हा सांगणे नको.

या आनदास मम्मटाचार्यांनी अलौकिक चमत्कारकारी, अलौकिक आनंदमय^६

१ बडोदे साहित्यसम्मेलन, १९२१ २. साहित्य व संसार, पृ १९ ३ शारदाविदत्त पृ ११०-१११ ४ लोकशिक्षण एप्रिल, १९३८ ५. आनंदबोध, पृ २११-२१३ ६ काव्यप्रकाश, उल्लास ४,

म्हटलें आहे. अभिनवगुप्तानीं त्याचें 'अलौकिक भोग' असें वर्णन ध्वन्यालोकातील आलोचनात (पृ. ७०) केले आहे. विश्वनाथानी (साहित्यदर्पणकार) 'लोकोत्तर चमत्कारप्राण' असें त्याचें स्वरूप सांगितलें आहे (तृतीय परिच्छेद) आणि रसगंगाधरकारानीं "अलौकिकविभावानुभाव शब्दव्यपदेश्ये" अशा शब्दात आपला अभिप्राय व्यक्त केला आहे. आधुनिक मराठी चिकित्सकात वा. म. जोशी^१ द. के. केळकर,^२ न. चिं. केळकर,^३ यांनी पण हें अलौकिकत्व मानले आहे. साहित्यदर्पणकारानीं 'ब्रह्मास्यादसहोदय'^४ असें या आनदाचें वर्णन केलें आहे. हासादिक स्थायीभावार्थ चिच्छक्तीचा सगळ्यावर रसनिर्मिती होते. चिच्छक्तीवरचें आवरण दूर होऊन ह्यातील आनदाचा उद्भव होतो. जगात होणाऱ्या आनदापेक्षा निराब्ध्या तऱ्हेचा नि स्वार्थ असा हा आनंद असतो. तो 'ऐंदिय सुखभावनें' च्या स्वरूपाचा नसेलहि. मानसिक उपपत्ति लावल्यानें तो ऐहिक ठरतो हें मान निश्चित आहे. मुलें, स्त्रिया व पुरुष यांना हास्यानें उत्पन्न होणारा आनंद हा भिन्नभिन्न असतो यातहि या आनदाचें सुखरूपत्व सिद्ध झालें तरी अलौकिकत्व मान होत नाही असें आम्हास वाटतें.

हा रसात्वाद नित्याचा नष्ट किंचित्कालिक असतो, हा किंचित्काल प्रत्येकाच्या अनुभवाच्या सदर्भात भिन्न असणार. प्रत्येकाची चमत्कृतीची कल्पना पण निराळी असणार. वय, शान, अनुभव, सहृदयतेची मर्यादा, एवढेंच काय पण स्थल व काल यांनीहि या आनदाची गुणवत्ता बदलेल यात आम्हास मुळींच शंका नाही. औचित्य व म्हणूनच विसर्गति ही प्रत्येकाच्या मताप्रमाणें प्रमाण आणि कार्य या दर्ष्टांनीं भिन्न ठरतील, तेव्हा या गुणवत्तेत परक पडेल हें स्पष्ट आहे. शब्द, अर्थ, हावभाव, रूप, रंग, गायन, चित्र इत्यादि भिन्न पातळ्यावरील ही गुणवत्ता कितीतरी विभिन्न ठरेल. ही गुणवत्ता मानची कक्षात ऐंदिय अनुभवाच्या उत्कटत्वावर अवलंबून राहील, म्हणून ती गुणवत्ता अलौकिकत्वाच्या सदरात पडण्यासारखी नाही असें आम्हास वाटते.

अरिस्टॉटलनें शोकातिकेविषयी लिहिताना तिचा मानसिक परिणाम काय होतो याचा विचार केला आहे. वाचकाच्या मनात अनुत्पा व भीति या भावना जागृत करून त्यांना आरोग्यानुकूल वाट करून देण्याचें कार्य शोकात्मिकेनें होतें (Tragedy is a representation of an action by exciting pity and fear gives a healthy outlet to such emotions)^५

१ विचारसौंदर्य, पृ. २९.

२ भाव्यलोचन पृ. १७१-१७२. ३ साहित्यखंड पृ. ४१

४ तृतीय परिच्छेद कारिका २.

५ Marathi Trans of Aristotle's Poetics G V Karandikar

या निज्ञायत त्याने Katharsis हा शब्द वापरला आहे. हा शब्दाच्या अर्थाविषयी मतभेद आहेत. कोरी त्याचा अर्थ शुद्धीकरण असा करतात. वैयक्तात्मिक त्याचा मूळ अर्थ विरेचन (Purgation) असा आहे. याही लोक त्याचा अर्थ उदात्तीकरण (Sublimation) असा करतात. कोचेचा अर्थ निराळाच आहे. त्याचप्रमाणे या परिणामाच्या सहाविषयीही मतभेद आहेत. नद्याच्या ठिकाणी (Goethe), वाचक वा प्रेक्षक यांच्या ठिकाणी (Lessing) असेही त्याचे शब्दभेद दाखविले आहेत.

व्यावहारिक जीवनातला दुःख देणारा आणि त्रास उत्पन्न करणारा भाग भव व अनुभवा यामध्ये येतो. भयाच्या स्वरूपात नाट्यामध्ये परक होतो. त्यातील आत्मसन्निकर्ष नाहीसा होऊन मग हे चाहीसि मद होतं. मग दु खद भाग व्यक्तिपरता गेल्याने नाहीसा होतो आणि निस्वार्पता उत्पन्न होते, भावना उदात्त होते, व शोभातील दुःख नसतं.

याच तऱ्हेचा 'कॅथार्सिस' मुगान्तिवैतरी होतो असे अरिस्टॉटलने मत असावे तेच कूपर लिहितो ' ' that there is a Comic, as well as a Tragic Catharsis (10 emotional purgation) may probably be inferred.' ही शक्यता (probability 87) या तऱ्हेन उताऱ्यावरून उत्पन्न होतं. अरिस्टॉटलने हे मत प्लेटोच्या मतानुसार दिले असावे असे समजण्यात येण्यास नाही. प्लेटो म्हणतो, There are jests which you would be ashamed to make yourself, and yet when you hear them in Comedy or in prose you are greatly amused by them and are not at all disgusted by their unseemliness. The case of pity is repeated there is a principle in human nature which is disposed to raise a laugh and this which you once restrained by reason because you were afraid of being thought a buffoon is now let out again, and having stimulated the risible faculty at the theatre, you are betrayed unconsciously to yourself into playing the comic poet at home

अरिस्टॉटलच्या लेखनातही निर्दिष्टाच्या ठिकाणी मानसिक शक्तीची मोकळीक अपेक्षामग शास्त्रावर ताण नाहीसा झाल्याने होते असे उद्देश आलेले दिसतात त्यावरून सिद्ध होतं

प्रकरण तिसरे

विदूषक

मराठी सुरास्तिकेतील हास्यकारणाचा भागोवा घेताना संस्कृत साहित्यातील विनोदाचा विचार होणे अपरिहार्य आहे. वेद हें संस्कृतातील अतिप्राचीनतम साहित्य आहे. संस्कृतातील विनोदाचें मूळ वेद वाङ्मयात प्रथम सापडतें, श्री. तात्यासाहेब केळकरांनी आपल्या 'हास्यविनोद मीमांसा' या ग्रंथात वेदवाङ्मयातील विनोदाची जी उदाहरणे दिली आहेत ती या दृष्टीने लक्षात घेण्याजोगी आहेत.

वेदातील ऋषींच्या सूक्ष्म विनोदबुद्धिचे प्रत्यंतर मद्रकसूक्त नावाच्या सूक्तात पदावयास सापडते. वशिष्ठ ऋषींनी पाऊस पडावा या हेतूने पर्वण्याची स्तुति केली. त्याला बेडकांनी अनुमोदन दिलें. या बेडकाचें स्तवन प्रस्तुत सूक्तात केलें. बरबर पाहता ती बेडकाची स्तुति दिवते. तथापि सूक्ष्म दृष्टीने पाहिलें तर मंत्रपठन करणाऱ्या याज्ञिक ब्राह्मणाचें हें वर्णन आहे.

वेदवाङ्मयाप्रमाणेंच ब्राह्मणें, पतञ्जलीचें महाभाष्य आपस्तम्ब, शुद्धसूत्र, न्याय, वेदांत वगैरे शास्त्रांमध्ये सूक्ष्म विनोद मोठ्या खुबीदारपणें प्रकट झालेला आढळून येतो. विस्तार भयास्तत्र सारीच उदाहरणे येथे देता येत नाहींत.

रामायण आणि महाभारत या दोन आर्ष ग्रंथांमध्ये सुद्धा शृंगार, धीर, करुणादि रसांच्या जोडीला हास्यरसालाहि त्याचें योग्य स्थान मिळालें आहे. निरुपनिषत्तया आख्यायन उपाख्यानांतून हा विनोद प्रकट झाला आहे. त्याचप्रमाणें वेळेवेळीं घडणाऱ्या गंभीर किंवा शोचजनक प्रसंगाचा श्रोत्यांच्या मनावर पडणारा ताण कमी व्हावा यासाठीं देरील या कवींनीं विनोदाचें अवलंबन केलें आहे. शिवधर्मुभगाच्या प्रसंगी रावणाची झालेली पश्चिती, भीमाचें गर्वहरण, मयसभेत दुर्योधनावर ओढवलेलें हास्यकारक प्रसंग यातला विनोदहि ध्यानात घेण्यासारखा आहे.

वद, उपनिषदे, द्वाग्धर्णे यासारखें ग्रंथ व रामायण महाभारतासारखीं आर्ष वाङ्मय यानंतर संस्कृत लिखित, काव्य, नाटके येतात. त्यातील विनोदाच्या स्वरूपाचा आपण आता विचार करू. संस्कृत नाटकाचा मूलाधार भरताचें नाट्यशास्त्र हा आहे. हा वेळ पावेली संस्कृत ग्रंथात किंवा बयानकाच्या ओघात विनोद सहजगत्या असा

येत असे. भरताच्या नाट्यशास्त्रानंतर हा विनोद अधिक हेनूपूर्व व पारंपरिक स्वरूपाचा झाला आहे असे तात्यासाहेब केळकरांचे मत आहे.^१

हास्याला येथून पुढे रसप्रदयी मिळत गेली. तथापि शृंगार, वीर, करुणांचे मानाचे स्थान मात्र हास्यरवाला केव्हांहि मिळू शकले नाही.

“संस्कृत नाटकांचा विचार करतांना आणखीहि एक गोष्ट आपल्या निदर्शनास येते. ती म्हणजे हास्यरसाच्या निर्मितीची जबाबदारी विदूषकावर सोपविलेली दिसते. त्यामुळे संस्कृत नाटकांतून विदूषकाचे पात्र जवळजवळ अपरिहार्य झाले. भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रात विदूषकाचे वर्णन पुढीलप्रमाणे केले आहे. विदूषक हा खुज्या, दांताड्या, कुत्रडा, वाकड्या तोंडाचा (वक्त्रतुंड) टक्कल पडलेला असा ब्राह्मण असावा, त्याचे डोळे पारे असावेत. त्याने अंगहास्य, काव्यहास्य व नेपथ्यहास्य असे तीन प्रकारचे हास्य करावे.^२

हास्यरसाचे दोन प्रकार असतात. उघळ व सूक्ष्म. संस्कृत नाटकांतून प्रारंभी दिखून येणाऱ्या विदूषकाचा विनोद उघळ आहे. सूक्ष्म व उघड प्रतीचा हास्यरस हा बहुधा द्योक्तान्तिकातून पहावयास सापडतो. हास्यरस हा जियांमर्त्य व हलक्या मृच्छीच्या माणसात आढळतो असे भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रात म्हटले आहे.

स्त्रीनीचाप्रकृतावेप भूयिष्ठं दृश्यते रसः ।

विचित्र वैप, चमत्कारिक प्रकारची अलंकारभूया, हावरटपणा, खादाडपणा, असत्य आणि विसंवादी भाषा यातून हा विनोद निर्माण होतो. तथापि संस्कृत साहित्यांतील सगळ्याच विनोद या स्वरूपाचा आहे असे आपणास म्हणता यावयाचे नाही. कारण नंतरच्या नाटकांतील विदूषक हा उचरोत्तर अधिकाधिक चतुर होत गेलेला दिसतो. अभिज्ञान शाकुंतल, मालविकाग्निमित्र, विक्रमोर्वशीय, नागानंद वगैरे सारख्या नाटकांतून रंगविलेले विदूषक हे काही प्रमाणात भावडे व भोळसट असले तरी मधून मधून ते मार्मिक विधाने करतांना दिखून येतात. या नाटकांतील बराचसा विनोद या विदूषकाच्या विशिष्ट स्वभावातून आणि वेगवेगळ्या प्रसंगान्तून निर्माण झालेला आहे. काही वेळां मृच्छकटिकांतील ‘शकारा’ सारखी पात्रेहि या विनोदाला हातभार लावतात. शकार हा मुद्दा विदूषकच आहे असे बऱ्याच लोकांचे मत आहे. तथापि तो विदूषक नाही. कारण या पात्राच्या ठिकाणी मूर्खपणा व दुष्टपणा याचे विलक्षण मिश्रण झालेले आहे. ही एक वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखा आहे. उत्तररामचरितरामचर्चे बाहिमकी ऋषींच्या आभ्रमात जनक वशिष्टादि मंडळी

१ हास्यविनोदमीमांसा, पृष्ठ ११.

२ भरतमुनीचे नाट्यशास्त्र अध्याय २१-१२६.

त्यांना भेटावयास येतात. त्यावेळीं कपिला नावाची कालराड आश्रमवासी लोक त्याच्या पाहुणचारासाठीं मारतात. त्यावेळीं आश्रमातील मुलें म्हणतात, "आलेले पाहुणे हीं माणसें आहेत कीं वाघलाडये आहेत ?"

किंवा याच नाटकात एक ऋषीकुमार घोड्याचें विनोदपूर्ण वर्णन करतो. हा सारा विनोद निदूषभट्ट नसूनहि हय आहे.

विदूषक हें सस्कृत नाटकाचें एक प्रभावी आकर्षण होतें. नाटकाच्या कथानकात त्याला वारसें महत्त्व नसे. कारण हें पात्र अजिबात काढून टाकलें तरी मूळ सविधानकाला काहीं वाय येत नाहीं, तथापि रंगभूमीच्या व प्रेक्षकांच्या दृष्टीनें विदूषकाला मोठेंच महत्त्व आहे. प्रेक्षकांच्या हासेसाठींच विदूषकाची निर्मिति केली आहे. जुन्या काळीं विदूषक किंवा खूपमस्करे राजांच्या दरबारातून प्रत्यक्ष वापरत असत. त्यामुळे सस्कृत नाटकातील विदूषक एक यास्तव पानच गटलें पाहिजे. सस्कृत नाटककारांनीं आपलीं नाटके प्रेक्षकांसाठींच लिहिलेलीं असल्यामुळे त्यात मनोरजनाचा भाग असणें आवश्यक असें. अशा रीतीनें विदूषक हा पारंपरिक व ठरीव व्यक्तिरेखा (Stock character) बनला. आणि त्यामुळेच येथून तेथून सान्या विदूषकाचे तोंडवळे सारखेंच दिसून येतात. सस्कृत नाटकातले हे सारे विदूषक एकजात खादाड, वाचाळ व भूर्स आहेत. निंहुना मौख्य हाच त्याचा व्यंगसाय होऊन नसला आहे. पण त्यानरोबरच ते मनानें सरळ, आपल्या स्वामीवर प्रेम करणारे व निरुपद्रवी असे आहेत. शेक्सपीअरच्या नाटकातील काहीं विदूषकांप्रमाणे ते जरी तत्त्वज्ञानी नसले तरी कधीं कधीं अत्यंत उद्बोधक विचार ते सहज व्यक्त करून जातात. येथें मान रारे कीं, हे सारे विदूषक आनंदी वृत्तीचे, ऐळकर, सरळवाळीं विनोदाच्या योगानें जायत सुख करणारे आणि आपल्या धन्याच्या मार्यांत अनपेक्षितपणें येणाऱ्या अडचणींतून सुरसरूप गाहेर पडण्यास त्याला सहाय्य करणारे असेंच आहेत. श्री. केळकरांनीं या विदूषकाचे वर्णन पुढीलप्रमाणें केलें आहे.

"सस्कृत नाटकातील सर्व विदूषक नव्वेसमोर धरून त्याचें पुढीलप्रमाणें साकल्यानें लक्षण करता येईल."

प्रत्युत्पन्नमतिर्निर्दोषो ति चतुरो मौख्यं बहिर्दर्शयन्
सर्वत्रौदारिको विरूपवसनो यो ग्राम्यश्चोष्टे ।
दृगारे सचिचक्षु नर्मनिपुणो यो मत्तिमाश्लायके
हेयो शेष विदूषक मुचरित हास्य स्व हास्यवृत् ॥

म्हणजे विदूषक हा एक चतुर व हजरजमानी ब्राह्मण असून लोकांची केवळ करमणूक करण्यासाठी तो मुखासारखा व क्वचित् गात्रदळासारखाहि यागत असतो तो नेहमीच सादाढ, कुरूप व विचित्र पोषाक केलेला असण्याचा. नाटकातील नाटकास त्याची प्रेमविषयात मोठी मदत व्हावयाची. नायकाच्या स्तुतीची विनोदपर व क्वचित् मर्मभेदक वचनेंहि तो बोलवयाचा. तो स्वतः आचरणाने पार चांगला, विश्वासू असून नाटकातील नायकावर त्याची अतिशय भक्ति असावयाची व शेवटी स्वतःच्या प्रोत्पन्नाने व कृतीने स्वतः हास्यास्पद घेऊनहि हशा पिरुनायचा हें त्याचें प्रमुख धाम. ”

अभिमान शकुन्तलातील ‘मादव्य,’ मृच्छकटिकातील ‘मैत्रेय,’ भासाच्या अविमारकातील ‘सनुष्ट’ वगैरे विदूषक ज्याप्रमाणे आचरणासारखे बोद्धात, त्याप्रमाणे प्रसंगाना ते मार्मिक बोलण्याहि करतात. उदाहरणार्थ दुष्यन्त शकुन्तलेवर अनुरक्त झालेला पाहून विदूषक त्याला म्हणतो, “खनू खानून विगळेल्या माणसाला चिंच रारीरी वाटतें तसेंच हें ” (पिण्डसर्गुरिकैरन्वेनितस्य तित्तिण्या मामिलाप भवेत् ।)

संस्कृत नाटकातील विदूषकाप्रमाणेच शेक्सपीयरचे विदूषकहि त्याच्या नाटकातील एक महत्त्वाचा घटक आहे. कारण सोळाव्या शतकामध्ये इंग्लंडच्या दरबारामध्ये धंदवाईक विदूषक (Professional fools) होते. त्यामुळे त्या काळी लिहिलेल्या नाटकात विदूषकाचें पात्र येणें अपरिहार्य असे ‘प्लॉट्स’ नावाच्या एका रोमन मुखातिका लेखकाच्या नाटकात संस्कृत नाटकातील विदूषकाप्रमाणेच एक ठराविक साध्याचें सादाढ पात्र रंगविलेले आहे, त्याला पांडूगूळ (Parasite) असें लेखकांनीं म्हटलें आहे. प्लॉट्सच्या नाटकातल्या अशाच एका दुसऱ्या पात्राचें नाव ‘सज’ हें आहे. कारण ते जेवताना जेवणाचें ताटहि चाटूनपुसून एखल करून टाकतें. तथापि प्लॉट्सच्या मुत्तान्तिकामधून धंदवाईक विदूषक नार्हीत. ग्रीक नाटकामधूनहि ते दिसून येत नार्हीत अॅरिस्तोफेनिस (Aristophanes) या ग्रीक नाटककारानें आपल्या ‘फ्रॉग’ नावाच्या नाटकानून एस्किल्स व युरिपिडिस हे दोन कवि आणले आहेत, व त्याच्या द्वारा विनोदनिर्मिति केली आहे

ग्रीक नाटककारांनीं शोकान्तिभेदार्थेहि नाटकातील शोककारक घटनाचा प्रेक्षकाच्या मनावर पडणारा ताण (Comic Relief) त्यांना सुसह्य व्हावा म्हणून क्रिया करण प्रसंगाना पोषक व्हावें म्हणूनहि हास्यकारणाचा (Comic element) उपयोग करून घेतला नार्ही त्याच्या भर्ते शोकान्तिका ही निभेळ शोकान्तिकाच असली पाहिजे शोककारण व हास्यकारण याचें मिश्रण करणें हा रसाभास होय असें या लेखकाचें मत होतें.

तथापि इमनी लेखकाचे मत मान याहून वेगळें असलेलें दिसतें. प्रेक्षकांच्या मनावरचा ताण कमी करण्याकरिता आणि विरोधानें मुख्य पात्राच्या स्वभावाचा परिपोष करण्याकरिता शोकांतिकेमध्येहि हास्यकारण आणणें अवश्य आहे असें मत त्यांनीं ग्राह्य मानलें आणि म्हणूनच शेक्सपीयरसारख्या नाटककारांच्या गाजलेल्या शोकांतिकातूनहि आपणास विदूषक आढळून येतो. तथापि त्याची भूमिका मात्र अगदींच गौण असते. 'आथेल्डो' नाटक हें याचें चांगलें उदाहरण म्हणता येईल. या नाटकातला विदूषक पत्त अंधूनमधून घोड्या कोऱ्या करतो. त्यामुळे तो अखून नसल्यासारखाच आहे म्हटलें तरी चालेल 'मॅकमेष' नाटकात विदूषकाचें पानच नाही. तथापि त्याची उणीव दरवाज्यावरील पहारेकऱ्यानें (Porter) भरून काढली आहे. त्याचप्रमाणे 'हॅम्लेट' नाटकात स्मथानांतील खट्टे खोदणारा मुटदेफरास आणि सादाद, बढवल्या व बढमाण मोलोनियस यानीं विनोदाची बाजू उत्तम रीतीनें साभाळली आहे. पोलोनियस तर जवळजवळ धंदेवाईक विदूषकच आहे म्हटलें तरी चालेल.

शेक्सपीयरनें निर्माण केलेलें सर्व विदूषक प्रत्युत्पन्नमति, हजरजबाबी आणि चतुर आहेत. त्यांच्या बोलण्यातून पुष्कळवेळा विनोदी कोऱ्या, मार्मिक उपमा, व्यक्ति किंवा समाज या विषयींचा तीव्र उपहास आणि तत्त्वसुंदर विचार प्रकट होतात. तथापि मृच्छकटिकातील 'शंकरा' प्रमाणें हे विदूषक मनुष्यद्वेषे किंवा कुत्सित (Cynical) मान नाहींत. शेक्सपीयरचा विदूषक पुष्कळ वेळा रंगभूमीवर प्रवेशावर भाष्य (Commentary) करित असतो. त्यामुळे इतर पानांच्या हातून घडणाऱ्या कृति व त्याची भाषा यातला आशय प्रेक्षकांना कळण्यास सुलभ जातें. शेक्सपीयरच्या नाटकातील धंदेवाईक विदूषक आपला दर्जा न ओळखता घाटेल त्याला घाटेल तें आचरण्यानें बोलत असतो. उदाहरणार्थ 'किंग लियर' हें नाटक पहाचें. यातला विदूषक राजाला मूर्ख असें संबोधतो. प्लॉटसच्या नाटकातील विनोदी मादगुळ (Parasite) पात्रानाहि पण बोलण्यावागण्यातली ही मोकळीक दिलेली आहे. या पात्रांनीं तर क्वचित् प्रसंगी आपल्या धन्याची फसवणूकहि केलेली आढळते. संस्कृत नाटकातला विदूषक त्या मानानें पुष्कळच सयमानें रेंगाटलेला आढळून येईल. हा विदूषक मूर्ख आहे, सादाळ आहे, तथापि त्याचरोबरच त्याचा विनोद निरुपद्रवी आहे. राजाला तो 'मित्रा' म्हणून संबोधितो, त्याच्याशीं सल्लागीनें बोलतो. क्वचित् प्रसंगी तो त्याची पट्टा करतो किंवा सरदपट्टीहि काढतो. पण विदूषकांनं राजाला फसविलें आहे असें एकहि उदाहरण सध्द नाटकामधून पहाण्यास मिळणार नाही. 'किंगलियर' मधील विदूषक रोयटीं राजासाठीं प्राणार्पण करावयास सिद्ध होतो. त्याचप्रमाणें मृच्छकटिक नाटकातला मेथेय चारुदत्तासाठीं आपले प्राणहि द्यायला तयार होतो. 'नागानन्दा' तील विदूषकांनं तर आपल्या स्वामीचरोबर युवराज

जीमूतवाहना बरोबर अरण्यवास पत्करला आहे. विंजुना सस्कृत नाटकातले सारेच विदूषक आपापल्या धन्याबरोबर छायेप्रमाणे वावरताना आढळून येतात. कारण त्या काळच्या राजाना जे अनेक पोक असत त्यामध्ये खुपामत करून घेणे हा एक महत्वाचा पोक असण्याचा. विदूषक हा त्या काळातला व त्या विशिष्ट गरजेचा एक प्रतिनिधी आहे. सस्कृत नाटकातला विदूषक हा राजाचा जसा इमानी मित्र असतो, त्याचप्रमाणे राजाच्या प्रणयसाहसातला तो त्याचा सहाय्यकही असतो. त्याचे हिताहित राजाच्या हिताहिताशी निगडित झालेले असते. एकाद्या प्रसंगी राजाचे काही चुकले तर त्याच्या त्या प्रमादावर कडक टीका करावयालाहि तो मागेपुढे पाहत नाही. याचे एक सुंदर उदाहरण मुच्छकटिकात पहावयास सापडते. या नाटकाचा नायक चारुदत्त स्वतः जवळ कपर्दिका नसतानाहि जेव्हा दानधर्म करावयाचे सोडीत नाही, तेव्हा विदूषक मैत्रेय त्याला म्हणतो, “मित्रा, इतकी पूजा घेऊनही जे नुश्यावर प्रसन्न होत नाहीत त्याची पूजा कशाच्या करावयाची ? त्या देवाना काकनळि टेवण्यासाठी मी सांग जाणार नाही.”

“विद्वशालम्बिका” या नाटिकेतील चारायण नावाच्या विदूषकाने राजाला असेच उपदेशाच्या मागेच बळसे दिले आहेत. स्वप्नात सुंदर तरुण स्त्रीवर राजा जेव्हा लुब्ध होतो तेव्हा चारायण त्याला म्हणतो,

“वर तत्कालोपनतातित्तिरी न पुनरिदमन्तरिता मयूरी ।”

(आज मिळणारी तित्तिरी पक्षीण पुरवली उद्या प्राप्त होणाऱ्या मयूरीची आशा करू नकोस.) फक्त प्रसंगी अशा रीतीने विदूषकाने आपल्या धन्यावर केलेली सौम्य टीका ही धम्य मानली जाते. कारण विदूषक हा जाहीने ब्राह्मण असून शिवाय तो राजावेशा वयानेहि अधिक असतो. त्यामुळे तो जसा राजाचा मित्र आहे त्याप्रमाणेच त्याला तो गुरुप्रमाणे आदरणीयही आहे.

भासाच्या नाटकातील विदूषक हा घराच सौम्य स्वभावाचा असून त्याचा विनोद पारसा माफकही नाही. तो गदाद अणून त्याची बुद्धि वेपळी आणि स्मरणशक्ति अधू आहे. ‘स्वप्नवासवदत्तम्’ नाटकातील वसन्त हा विदूषक जेव्हा उदयन राजाला गोष्ट सांगता त्यावेळी त्याच्या बुद्धीतील ही गडबड आपल्या चांगलीच प्रत्ययास येते आणि हास्यरसाची निर्मिती होते. विदूषकाचे त्यावेळचे हे बोलणे यहावे,

“अग्नि राजा फामिल्यो नाम । नगर ब्रह्मदत्त नाम ।”

वसन्तक भेंकडही आहे. रस्त्यावर पडलेल्या दोरीला तो सांग समजून पारतो आणि उदयन राजाला मिठी मारतो.

हर्षाच्या 'नागानन्द' नाटकातील त्रिदूषक स्वतःचीच प्रसंगत करून घेतो आणि हास्यास्पद बनतो. तरुण मुलींनी आपलें वर्णन करावे असें त्याला पार वाटते. म्हणून तो एक तरुण दासीला म्हणतो,

“वर्णय माम् ।”

त्या बरोबर ती दासी त्याच्या तोंडाला काळा रंग पासते. या ठिकाणी उत्तम प्रतीचा शब्दनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे. नागानन्दामध्ये अशाच आणखी एका प्रसंगी त्रिदूषकाची प्रगती खालेली आढळते. तो स्त्रीविषय धारण करतो. त्यामुळे मग्राचा अमल चढलेले त्या नाटकातील दुसरें एक पात्र विदूषकाला आपली प्रेयसी समजून त्याचें प्रणयाराधन करू लागते. इतक्यात त्याची सरी प्रेयसी तेथें येते. विदूषकाच्या लोभान्तरानें ती देखील पसते आणि तिचा मत्सर जागृत होतो. येथेहि उत्तम प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे.

एखाद्या माणसाच्या शारीरिक व्यंगाची, त्याच्या कांही वैयक्तिक दोषाची किंवा सूर्याची तर उडविणें ही विनोदाची प्राथमिक अवस्था होय. त्यामुळे एखादें मिलक्षण सोंग रंगभूमीवर आणण्याची प्रथा सुरू झाली. ग्रीक नाटकाच्या प्रारंभीच्या काळातहि हा प्रचार घडत होता. ग्रीकांच्या डॅयानिसस् या देवतेला सनुष्ठ करण्यासाठी होणाऱ्या होलिकोत्सवातूनच अॅरिस्टोपेनीसची जुनी ग्रीक विनोदी नाटके प्रथम जन्माला आली. संस्कृत नाटकाच्या जन्मापूर्वी आपल्या इकडेमुद्दा 'माण' व 'प्रहसन' असें व्यक्तिविषयक टपाळीवर आधारलेले प्रकार अस्तित्वात होते.

त्याप्रमाणें भाषामध्ये लघाट भाषणाची चेष्टा केलेली असे, त्याप्रमाणें 'प्रहसन' या नाट्यप्रकारातून नास्तिक व भोव्याभावाच्या लोकांच्या उपहास केलेला असे.

मराठी रंगभूमीचा अभ्यास करताना प्रामुख्याने एक गोष्ट नजरेत भरते, ती ही की प्रारंभीच्या मराठी नाटकातून संस्कृत नाटकातील त्रिदूषकाची परंपरा पाळली गेली आहे. या नाटकातील विनोदनिर्मिती याच हास्यकारणामुळे होत असे. विचित्र वेप व अगविशेष यांनी प्रेक्षकांचें मनोरंजन करून त्यांना हसविण्याचें कार्य विदूषकाला करावें लागें. या त्रिदूषकाचें 'मराठी रंगभूमीचा इतिहास' या पुस्तकात थोडक्यात दिलेली पुढील माहिती लक्षात घेण्यासारखी आहे.....

“विदूषक हें पात्र मुख्यतः विनोदी अणून त्यानें सर्व नाटकभर देवकचेरी, दानकचेरी व न्रियाचे प्रवेश बगैरे प्रसंगीं समयास अनुसरून हास्यरस उत्पन्न करावयाचा व प्रसंगीं स्टेजची व्यवस्था पाहावयाची व ज्यावेळीं रंगभूमीवर एकटेंच पात्र येईल तेव्हा त्याजरोबर अल्प भाषणें करावयाची.”

मराठी नाटकांतील विदूषकाची ही व्यक्तिरेखा त्या काळी लोकांच्या मनावर इतकी ठसली होती की पुढे 'बुवीश' नाटकाचे नवे मन्वतर सुरू झाल्यावरहि कीर्तन्यासारख्या थोर नाटककारांच्या 'थोरले माधवराव पेशवे' या नाटकातहि विदूषक अवतीर्ण झाल्यावाचून राहिला नाही.

इ. स. १८५५ च्या सुमारास विनोदासत्रयीची प्रेक्षकाची अपेक्षा वाढली. त्याच्या या वाढत्या अपेक्षेचे चोख पुरविण्यासाठी सत्कृतातील भाणप्रहसनाप्रमाणे काही अशीं असणारे निव्वळ विनोदी 'पार्स' लिहिले जाऊ लागले. यातला बराचसा विनोद असमाध्य, अतिशयोक्त असून त्याचे स्वरूप काहीसे ओबडधोबड नि गायबळ (Crude) आहे. या पार्सामधून ज्या व्यक्तींची थडा उडविली जाईल त्या व्यक्तिहि प्रातिनिधीक स्वरूपाच्या असत. बामुदीपुरीचा पार्स, अनारगाचा पार्स, गुलाबठकडीचा पार्स, गोवेकरणीचा पार्स इत्यादि पार्सांतून विदूषकाच्या पद्धतीचेच एसादे मूख बाबळट किंवा खादाड पात्र वादरताना दिसते. त्याचा घेप, त्याचे वागणे, त्याचे धोलणे सारे विदूषकी थाटाचे असे व म्हणून ते हास्यरसाची निर्मिति करी.

या पार्सांत पुढे इच्छूखू सुधारणा होत गेलेली दिसते व त्यातील विनोदाचे स्वरूपहि जास्त सूक्ष्म, नाचूक व मार्मिक होत गेलेले आढळून येते. इंग्रजांच्या आगमनानंतर त्यांच्या सद्वासाने नव्या जुन्या पिढ्यांच्या विचारात व आचारात जे अंतर पडू लागले व त्यामुळे त्या उभयतात जे सर्प होऊ लागले त्यातून सामाजिक प्रहसनाची एक परंपराच निर्माण झाली. व या प्रहसनानीं जवळ जवळ वीस वर्षे मराठी रंगभूमीवर वर्चस्व गाजवले—'तृष्णीशिक्षण नाटिका', 'पॅशनरेल् वार्डरू' प्रहसन, रंगीनायकिंग प्रहसन यैरे प्रहसने 'अमरचंद वादीकर' सारख्या नाटक-भंडळ्यानीं रंगभूमीवर आणली. पूर्वीच्या पार्सामध्ये जो छचोर, माग्य व असह्यत विनोद असे तो आता बंद झाला व जाण उच्च दर्जाचा विनोद तेथे निर्माण होऊ लागला.

सरकार, दक्षिणा प्राइस कमिटी, बॉम्बे नेटिव्ह एज्युकेशन सोसायटी यांच्या प्रयत्नांनी व प्रोत्साहनामुळे अनेक संस्कृत व इंग्रजी नाट्यकृतींचीहि त्या काळी भाषातरे झाली. परशुरामदासा गोडबोले, विष्णूशास्त्री चिपळूणकर, कृष्णशास्त्री राजवाडे, गणेशशास्त्री इत्यादि संस्कृत साहित्याच्या रसक व पंडित जाणकारानीं शाकुन्तल (१८६१), नागानन्द (१८६२), मृच्छकटिक (१८८१), रत्नारली (१८८२), इतरेमागच्या संस्कृत नाटकांचे मराठीत अनुवाद केले. या अनुषंगामुळे संस्कृत नाटकातला विदूषक मराठी वाचक प्रेक्षकांना परिचयाचा झाला. १८६१ ते १८६५ पर्यंतच्या काळात विनायक जनार्दन कीर्तने याची 'थोरले माधवराव पेशवे' व जयपाळ ही दोन नाटके रंगभूमीवर आली. त्यातहि विदूषकाचे पात्र आहे. तथापि संस्कृत नाटकावरच्या धर्तीवरचे हे पात्र नाटकाच्या प्रारंभी जरी

सूत्रधारबरोबर रंगभूमीवर येत असले तरी पुढे ते कायमचे अन्तर्धान पावते. कीर्तन्यांनी १८६५ मध्ये लिहिलेल्या 'जयपाल' नावाच्या नाटकात एकदा पहिल्या प्रवेशात व मग अखेरच्या प्रवेशात विदूषकाला आणले आहे. सूत्रधार आणि विदूषक या दोघांच्या भाषणातील मार्मिक विनोदाचा हा नमुना उपन्यासजोगा आहे.

“विदूषक — अरे सूत्रधार, काय सांगू ? तुला जीराची गोष्ट सांगतो. माझ्या पाठीमागे कविता चालेल की नाही याचा बारवार सदेह प्राप्त होतो. मग अतोनात खेदाने चित्त ध्यात होतं असे वाटत की देवा, हा मी कवितारुपी वृक्ष या लोकीं लाविला, परंतु याला यथेच्छ आज्य घालून याची ज्वाला कोण प्रज्वलित करील आणि याच्या लाटा कोण सर्व देशभर पसरिल तो पसरो.

सूत्रधार — विदूषक महाराज, एकूण आपली कवित्वशक्ति साधारण बोलण्यात मुळा झळळते. वृक्ष, आज्य, ज्वाला, लाटा, काय अद्वितीय श्रेणी एन्सारखी ना ?

विदूषक — अरे काय, उपाय चालत नाही. उपमेवर उपमा, उपमेवर उपमा अशा मुचतात की अगदी अनर्थ होतो.”

१८७० सालानंतर आपल्याकडे शेक्सपीयरच्या अनेक नाट्यकृतींची भाषान्तरं होऊ लागली व त्यासबधीं लोकांच्या मनात अभिरुचि निर्माण झाली. भ्रान्तिवृत्त 'चमत्कार' (Comedy of Errors) विकारविलसित (Hamlet), मोहविलसित (Winter's Tale) अथेहो, ज्युलिअस सीझर, तारा (सिम्बेलाइन), हिंमत नवाहर (अथेहो) या नाटकामधून शेक्सपीअरचा 'क्लाऊन' इद्दइद्द मराठी प्रेक्षकापुढे येऊ लागला. अशा रीतीने सस्कृत नाटकातील विदूषकाची छाप घेऊन अखेरीस झालेल्या मराठी नाटकातील विदूषकावर आता इंग्रजीतल्या विदूषकाचेहि संस्कार होऊ लागले.

'क्लाऊन' च्या पुढची इंग्रजी नाटकातली पायरी विनोदी पात्राची होय. शेक्सपीयरच्या नाटकातील विनोदाचा पुरवठा जसा विदूषकांनी केला आहे तसाच तो या विनोदी पात्रांनीहि (Comic Characters), केला आहे. जॉन फॉल्स्टॉफ, शॉयलॉक, टचस्टोन, रेनेडिक्, ब्रिआट्रिस् ही शेक्सपीयरच्या नाटकातील पात्रे या प्रकारची आहेत असे म्हणता येईल. मोलियरच्या 'टारट्यूफ' नाटकातील 'टारट्यूफ' हाच याच प्रकारात मोडतो. ही ध्वचिरेखा एका दोंगी माणसाची असून त्याचे ते दोंग नाटकाच्या अखेर मोठ्या मजेदार रीतीने उघडकीस येते. मोलियरच्या 'डॉन जॉन' हे देखील एक असेच विनोदी पात्र आहे. मोलियरच्या 'लाव्हार' मधील 'अल्सेस्ट' हे कद्रू व चिक्कू पात्रहि करुणास्पद वाटत असले तरी ते हास्यास्पदाचीच निर्मिति करते. या बाबतीत गटक्याच्या

‘भानवधना’ तील ‘धुडिराजा’ या त्याचें साम्य बघण्याजोगें आहे. शेक्सपीयरच्या ‘मर्चंट ऑफ् व्हेनिस’ मधला कडू ज्यू ‘शायलॉक’ हा विनोदनिर्मिति भरपूर करीत असला तरी शेवटी शेवटी त्याच्या व्यक्तिरेखेत काहीसे कारुण्यही आलें आहे. शेक्सपीयरच्याच ‘अॅज यू लाइक इट’ या नाटकातील ‘टचस्टोन’ हें पात्र नुसतेंच विनोदी आहे. मोलियरच्या विनोदी पात्राकडे आपण थोड्याशा अलित दृष्टीने पाहू शकतो. शेक्सपीयरच्या विनोदी पात्राच्या बाबतीत ही अलितता जवळजवळ राहतच नाही. शेक्सपीयर आपली विनोदी पात्रे जेव्हा रगवितो तेव्हा तो त्यांच्याशी इतका सद्गुण होऊन जातो की, कीटस् म्हणतो त्याप्रमाणें अशावेळीं त्याच स्वतःचें व्यक्तित्व पुसूनच जातें. अशावेळीं तो स्वतःच ब्रेरोनी, टचस्टोन, किंवा फाल्स्टाफ, फ्लेचर किंवा शायलॉक होत असतो ! आपल्या नाटकातील विनोदी पात्रांमध्ये शेक्सपीयर एवढा जिवन्तपणा आलेला असल्यामुळेच प्रेक्षकहि त्या पात्रांशी अगदी समरस होऊन जातात. व त्यांना हसतारसताच ते स्वतःचें आत्मनिरिक्षण करू लागतात. शेक्सपीयर प्रेक्षकापुढें आपली हीं पात्रे उर्मी करतो आणि प्रेक्षकाना तो जणू म्हणतो,

“तुम्हाला उपहास ह्या आहे ना ? हीं पात्रे पहा आणि पोटभर हसा. पण घ्यानात ठेवा, त्यांना ज्या रंगानें मी रगविले आहे त्याच रंगानें तुम्हीही रगलेले आहात ! ”

शेक्सपीयर आणि मोलियर या उभयतांची विनोदी पात्रे रगविण्याची पद्धति मूलतः भिन्न आहे. मोलियर आपल्या पात्राच्या मूर्खणाकडे अलितपणानें व चिक्चिक्ने पाहतो. शेक्सपीयर मात्र जशा पात्राकडे उपरोधानें बघत असला तरी त्यात सहानुभूतीचा व सहृदयतेचा अंश असतो. शेक्सपीयरच्या काहीं नाटकांत निद्रूपक नाहीतच केवळ विनोदी पात्रेच आहेत. उदाहरणार्थ “मर्चंट ऑफ् व्हेनिस अमाऊन्ट नथिंग” या त्याच्या नाटकातली बहुतेक विनोदनिर्मिति बेनेडिक आणि प्रिआट्रिस या दोन विनोदी पात्रांच्या राटकेचात्र उत्तरप्रत्युत्तरातूनच झालेली आटवून येते या नाटकाचें स्वरूप (Tragi-Comedy) चें असल्यामुळे हास्य आणि कारुण्य हें दोन्ही रस नाटककारानें यात आलवून पालवून आणलेले आहेत आणि यातला विनोद बुद्धिप्रधान स्वरूपाचा असून अनिश्चय चमत्कार आहे.

लॉट्सच्या ‘मिनेकमी’ या नाटकाच्या कथानकावरून शेक्सपीयरनें आपणें हें नाटक रचलें या नाटकात दोन जुळी ‘मायंडे’ आहेत. आणि नाटकातला सर्व विनोद या पात्रांच्या वेपान्तरांमुळे व त्यांच्यातील चमत्कृतिपूर्ण साररेपणातून निर्माण होणाऱ्या घोटान्यामुळे सिद्ध झाला आहे. हें नाटक प्रसंगनिष्ठ विनोदाचा उत्कृष्ट नमुना आहे. गोल्डस्मिथच्या ‘शी स्टूपिड टू फॉर’ या नाटकातील ‘दोनी

लम्पिन' हे पात्र प्रेमळ व गमतीदार असून त्याच्या त्या नाटकातील अनेक विनोदी घटना निर्माण झाल्या आहेत. हा टोनी थेटखोर आहे. पण त्याची थटा कोणाला दुखविणारी वा उपद्रव देणारी नाही. बर्नार्ड शॉ याच्या नाटकातली अनेक विनोदी पात्रे आपापले मुखवटे घालून शॉचीच भाषा बोलतात. शॉ स्वतःला एक विदूषक म्हणवून घेतो. आणि हा विदूषकच वेगवेगळ्या पात्रांच्या तोंडानून आपला तल्लक कोटीबाजपणा प्रकट करतो आणि प्रेक्षकांचे रजन व उद्बोधन करतो. शॉचा विनोद हा प्रसंगनिष्ठ किंवा स्वभावनिष्ठ नाही. निवृत्ततेसारखे तळमळणारे, बुद्धि-चापल्याने लवलवणारे सनाद हीच शॉच्या नाटकातून विनोदाभागाची प्रमुख शक्ति आहे. आपल्या पुष्कळांना नाटकातून शॉने रणभूमीवरील लढवय्याची पात्रे निदू-पकाप्रमाणे रंगविली आहेत. (Man of Destiny) हे अशा प्रकारच्या नाटकाचे उदाहरण म्हणता येईल. शॉच्या 'मॅन ऑफ डेस्टिनी' या नाटकातली जॉन टर्नर ही व्यक्तिरेखा तत्त्वचिन्तक पण मानवेद्वेष्टी असल्यामुळे ती वैशिष्ट्यपूर्ण आणि अनिस्मरणीय झाली आहे.

अशा रीतीने मोलियर, शेक्सपीयर, गाल्सवर्दी, जेम्स ब्रॅरी, शेरिडन, गोल्ड-स्मिथ, शॉ यांच्या सारख्या वेगवेगळ्या शतकातील पाश्चात्य नाटककारांच्या नाटकातील विनोदी पात्रांचा मराठी नाटककारांना परिचय होत गेला व या पात्रांची छाया मराठी नाटकातील विनोदी पात्रावर हळूहळू पडू लागली. संस्कृत नाट्य-यात्रापातील विदूषक आणि पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयातील विदूषक (Clowns) अन् विनोदी पात्रे (Comic Characters) यांचे संकलित स्वरूप घेऊन मराठी नाटककारांनी आपल्या नाटकातील विनोदी व्यक्तिरेखा निर्माण केल्या आहेत. यापैकी ज्या काही व्यक्तिरेखा अमर झाल्या आहेत त्याचा येथे आपण विचार करू.

अशा व्यक्तिरेखांपैकी देवलाच्या 'सशयस्त्रोळा'तील फाल्गुनरावाची व्यक्तिरेखा वचण्याजोगी आहे. फाल्गुनरावाचा अतिरिक्त सगळीपणा, सारे जग आपल्या बायकोच्या सहवासाचा लाभ घेण्यासाठी टपून बसले आहे असे समजण्याची त्याची वृत्ति, बायकोवर पाळत राखण्यासाठी त्याने योजलेले निविध उपाय, त्याचा भिनेपणा आणि त्या भिनेपणालाच विचारीपणाचे रूप देण्याची त्याची चतुराई या सर्व गोष्टीमुळे फाल्गुनराय हे मराठी नाट्यवृष्टीतले एक अनिस्मरणीय विनोदी पात्र होऊन बसले आहे. खालील उतरा पहा —

“फाल्गुनराय —चलू नीध, समजलों. माझ्या बायकोला कोणाचा तरी निरोप पोचलायला, नाही तर चिद्दीचपाटी द्यायला, कुणी तरी आला असेल झाल. ती तरी कसली हिकमती ! आज म्हणे भावशील भेटायला जात. आज बहिणीचा निरोप आला होता, आज काय आल्याबाईने बोलायला पाठविल्या, दररोज

नवी युक्ति काढीत होती, पण आता त्यातली एकदेसीक युक्ति चांद बायचा नाही म्हणाय, आणि एवढ्यासाठी तर या निशाउपुरा बाहेरच्या स्वतःच्या बगल्यात येऊन राहिले. हो, अशा बायसेल शहरात राहून जणकार किती ! त्यांतून चगी भगी उत्तिलखी अशा लोकांचा मुळमुळाट अखिबडे तर अगदी अनावर झाला आहे. रामदास, हरदास, पुराणिक, वेदाती, ब्रह्मचारी, एकपेक्षा एक मिलर ! ते काही नव्हे. मी बेल हेंच पार उचम ! तिला बाहेर जायला नको आणि तिच्याशी कुणी डोलायला नको. यात मला मान पहाता करावा लागतो, पण तो पुरवला. आता एकट जे घडायच ते तिला हाक मारून दमयतीच चरित्र तरी घडायला घडाय. अग ए, त्या आवस्या चढनी पेटीत वरतीच एक पुस्तक आहे, ते घेऊन ये पाहू. ऐकलंस का न ? अरे ! ओ देव नाही. (दाराकडे जात) का, आता मौनव्रत धरणार वाटत ! अ, इथेंहि दिवत नाही ! अग, ए पुढे आहेच न ! (हकडे तिकडे पाहून) गेली वाटत ! दिल्यातु गुरी हातावर ! मादव्या, अरे ए भादव्या, चल लग्नर. पात्युनराव, मसा आता हाका मारीत ! ए भादव्या, आलाच की नाहीस रे ? हा मुद्दा चोर तिळान ठामीक झाला वाटत ! (मादव्या येतो त्याच) कावरे, कुठे आहे ती !

भादव्या — मागल्या दाराने कार्तिकमासाच्या देवळारुडे गेल्या धनीवाहेब !

पात्युन — मागल्या दाराने ! भादव्या, जा आधी, आताच्या आता गवड्याला चोल्यावून घेऊन ये आणि तो दरवाजा आधी बंद करून टाक. आजपासून निमन, दोन दरवाजांच्या घरात म्हणून रहावयाच नाही. या दरवाजावर बसले तर त्या दरवाजाने गेली ! अशा सतरा दार आणि वेहतीत तिळक्याच्या घरात नवऱ्याला शंभर डोळे असले तरी कसे पुरणार.”

मोल्थिरच्या (All in the Wrong नावाच्या) नाटकाचे मर्पेने केलेल्या माषातरातील गागारेन नावाचा विनोदी आणि सद्ययी पात्राची पात्युनराव ही प्रतिकृति आहे. मोल्थिरचा सर्व भर समाजातील विविध दुर्गुणावर असे आणि या दुर्गुणावर आपल्या बऱ्याच विरोधी पात्राची त्याने उभारणी केली आहे. मानवी स्वभावातील विसंगति ही कधी हास्यास्पद होते याचीहि त्याला जाणीव होते व ही विसंगति त्याने आपल्या नाटकात परोपरीने चित्रीत केली आहे. अर्थात मानवी स्वभावातील हे दोष किंवा या विसंगति या सर्वानंच सारख्या असल्यामुळे मोल्थिरची पात्रे स्वळकालाच्या सीमा ओलाहून शाश्वत स्वरूपाच्या झाल्या आहेत मोल्थिरवरून देवलांनी निर्मिलेला पात्युनराव हा मानवी स्वभावाचा असाच एक शाश्वत स्वरूपाचा नमुना आहे. त्याने

दोष, त्याच्या वृत्तीनील विसरति ही कोठेंहि व कोणत्याहि काळात आदळून येण्याजोगी आहे. म्हणूनच पाल्गुनराय हा आजहि आपणाला स्वरा वाटतो व आवडतो.

खादिलकराच्या 'मानापमान' १ नाटकातला लक्ष्मीधर हें एक असेंच अविस्मरणीय विनोदी पात्र आहे. अद्भुत व भ्याडपणा याचें एक चमत्कारिक मिश्रण त्याच्या स्वभावान झालें आहे. आपल्या श्रीमतीचा त्याला अतोनात गर्व आहे. जे श्रीमंत नाहीत ते जगात जगाण्यालाहि पात्र नाहीत अशी त्याची प्रामाणिक विचारमरणी आहे. त्याचा राली दिलेल्या सारखा बराचसा विनोद आनंदपणाच्या कथेंत पडण्याजोगा आहे.

“ लक्ष्मीधर — पण ही हाटें इतरीं वटीण कशाला ? कर्गी आतून टोंचताहेत ! देवा, आमचीं हाटें सोल्लेल्या वेळ्यासारखीं केलीं असतीस तर चाल्लें नसतें ना ? आतूनच हे हाडाचे भाले जाणि वरून हे हिऱ्याचे खडे वसे माझ्या अंगात खुपताहेत ! देवा, हिरे फुलासारखे कोमल वा नाहीं केलेस ? श्रीमताच्या अगाला चिकटून राहणाऱ्या पातळ तेलाने रूप, देवा, सोन्याला का नाहीं दिलेंस ? या जाजमा-रालची वटीण जमीन चढावाच्या आतूनहि माझ्या पायात इतते आहे ! देवा, ही जमीन पत्तराची व मातीची करावयाला सांगितलें होतें कोणा ? तारामंडळ निर्माण करण्यात देवाची सर्ग श्रीमती गर्वून जाऊन ही पृथ्वी निर्माण करिताना देव सरोवर कगाल झाला असला पाहिजे ! दरिद्री देवाशिवाय जड दगड माती पृथ्वीच्या उरावर रचण्याचे एवढे भ्रम कोण सोखणार ! देवा, मज सारख्या एखाद्या श्रीमताला जर तू त्या वेळीं आपला गुरू केला असतास तर दोन दोन, चार चार हात उंचीच्या पिंजरेल्या मऊ रेशमानें व कापसानें ही पृथ्वी पार अल्प भ्रमात शाकता येतें, हें त्यानें नसतें का तुज शिकविलें ? देवाच्या या सर्व चुका आमच्या महालात आम्ही थोड्या थोड्या दुस्त करतो ”

हा विनोद पुष्कळदा विदूषकी याटाचाहि झाला आहे. चोरण्याच्या हत्याची रंगीत तालीम चाल्ली असताना विलासधरापुढें व पुढें प्रत्यक्ष मामिनीपुढें आपल्या भिनेपणाचें तो जें प्रदर्शन करतो तें विळसवार्णें व हास्यास्पद झालें आहे. लक्ष्मीधर हा समाजातील एका विशिष्ट मनोवृत्तीचें प्रतीक आहे. त्याला हसत असता हसणारे प्रेक्षक पुष्कळदा सत लाच हसत असतात मार्मिक अवलोकन, तीन उपहास आणि वास्तव्य स्वभावरेखन यातून लक्ष्मीधराचें पात्र निर्माण झालें आहे.

उत्कृष्ट विनोदाचें असें वैशिष्ट्य सांगतात कीं तो अनेकदा करणाऱ्या अगदी सीमेल जाऊन मिडलेला असतो. गडकन्याच्या भावनधनातला धुडिराज हा अशा

विनोदाचा उत्तम नमुना असतो. त्याचें बोलणें ऐकताना पुष्कळदा डोळ्यात आसू आणि ओंठावर हसू अशी आपली अवस्था होते. भायडा, प्रेमळ, पापभीरू, गोष्टीनेटहाळ, वेळप्रसर्गाने रुद्रावतार घारण करणारा पण मनानें अत्यंत स्नेहादें असलेला हा धुडिराज प्रथमदर्शनीच आपलें मन जिंकून घेतल्यावाचून राहत नाहीं. माळवीला धनेश्वरासी लग्न करण्याची धुडिराज गळ पातळी तो प्रथम क्षणात हसण्यास तर क्षणात हृदयाचा ठार घेणारा असा आहे.

“पेडा माळवी, धनेश्वरासी लग्न लाव नाहींतर एसागा प्रेतामी लग्न लाव. तुझा मसार सुखाचा होईल हृदय फोडून, रक्त आटवून तुझ्या पापानें तुला आमीर्वाट दिला आहे. तो खोटा करण्याची देवाच्या बापाचीसुद्धा प्राप्ता नाहीं.”

“त्याचे उद्गार ऐकताना हसताहसता देखील त्याचें हृदय हेलवून जाणार नाहीं असा प्रेक्षक विरळा !

अत्रे याच्या ‘पाणिप्रदण’ तील मसाले पापट लोंगचींराला घोटके हा इरसाल माणूस एक वैशिष्ट्यपूर्ण विनोदी व्यक्तिरेखा आहे. सरम्रीपरप्रमाणेंच हा धीमन्त आणि पैसाच्या जोरावर काव्यापाखून तो प्रेमापर्यन्त जगातल्या सवें सुंदर आणि अमूल्य वस्तू खरेदी करता येतात अशी त्याची प्रामाणिक समजूत आहे. तो म्हणतो—

चहाल —अस्स ! पण वाट मी तुमच्या लोणच्याबद्दल त्याना घोटस कुठ बोललो, तर त्यानी एकदम ओकारी आल्यासारखा चेहरा केला !

घोटके —टाळी सा. जिरली आमची अगदीं तुम्ही आमच्यासारखाच विनोद करता की ! (मोठ्यानें हसतों नंतर गेभीर चेहेरा करून) घर जाऊ या त्या कामासाठीं आम्ही आन तुमच्याकडे आशेन आलों त्याच काय करता ? ” पहा चडोल, घन नाहीं अगदीं सीरीगली मी तुम्हाला विचारता देवाच्या दयेन आज तुमच्याजवळ बुद्धिमत्ता आहे अन् माझ्याजवळ पैसा आहे. तुमच्या बुद्धीला जगात कधीहीही किंमत नाहीं ..वार्ड आहे हे...पण त्याला काही इलाज नाहीं मजकळ पैसा आहे म्हणून जग आज माझ्या पायापाशीं लोळण घेत आहे, आणि तुमच्याजवळ आज पैसा नाहीं म्हणून तुम्हाला या असल्या उकिरड्यामध्यें लोळत पडाव लागत आहे. पैसाच्या जोरावर सार जग मी खरेदी करू शकतो—मात्री हिंमत आहे. तुमच्या कवितेच्या उळावर तुम्ही काय करू शकता ? सागा. म्हणून म्हणतो, तुमची बुद्धि आणि माझा पैसा एकत्र येऊ या. सान्या जगात आपण आग लावून टाकू ! (चडोल हसतो.) हसू नका. तुमची तयारी असेल तर तुमची सारी बुद्धिमत्ता आणि कविता, तुम्ही सागाल त्या

भावान-अगदीं-एका रकमेन खरेदी करायला तयार आहोत आपण. (चेकबुक टेबलावर आपटीत) चला, आताचे आता कॉन्ट्रॅक्ट करा-कॉन्ट्रॅक्ट करा !

चडोल — काय हो श्रीमान घोंटके, माझी बुद्धि अन् कविता म्हणजे तुम्हाला काय वाण्याच्या दुकानामधला गूळ न् साखण्या वाटला होय ? की चार पैसे पेंढले त्याच्या अगावर, की वाटेल त्या रस्त्यावरच्या गिऱ्हाइकाला तो विस्त घेता येईल ?

घोडवे — रागावू नका करिराज. पण दुनिया हा एन नाजारच आहे, नाही तर काय ? पैशान विकत घेता येणार नाही अशी एकही चीज या दुनियेंत नाही. खर सागू ? तुमच्या साऱ्या कवितेसकट तुम्हाला विकत घेण्याच सामर्थ्य या एका चेऱ्मध्यें आहे. समजलात मेहेरवान ? ”

आपल्या श्रीमन्तीच्या, आपल्या कर्तृत्वाचा तो एकीकडे ब्रदाया भारीत असतो आणि दुसरीकडे प्रेक्षक त्याला हसत असतात. पण घोडवे हें पान नुसतेच विनोदी नाही. तें धोवेंबाजहि आहे. मूर्खपणा, अहंकार व दुष्टपणा याचें मोठें चमत्कारिक मिश्रण त्याच्या ठिकाणीं झाले आहे. या नायकांत द्रष्टाच्या शकाराशीं घोडवे हा सहज स्पर्धा करू शकेल किंवा शेक्सपियरच्या शायलॅंग्रुप्रमाणें घोडक्याच्या रूपाने अन्यायी श्रीमताच्या स्वभावाची एक बाजू मोठ्या कौशल्यानें चित्रित केली आहे

मराठी रंगभूमीवर नुकतीच अवतरलेली एक सुंदर विनोदी व्यक्तिरेखा पु. ल. देशपांडे याच्या ‘तुझें आहे तुजपाशी’ मधील पोफळे गुरुजींची होय हा गुरुजी गांधीवादी संप्रदायातील साऱ्या विसंगतीचें आणि विनोदाचें एक प्रतीक आहे. आपल्या तोंडातून निघणारा शब्द न् शब्द वेदवाक्याप्रमाणें समाजाला उपयुक्त आणि बग डरेल अशी त्याची अपेक्षा आहे. साक्षपदार्थास्तधी तो मत-स्थपणाचा अतिरेक करतो. नम्रता आणि अहंकार, औदार्य आणि संकुचितता दया आणि क्रोध या परस्परविरोधी गोष्टींचा मोठा मिश्रण सार त्याच्या ठिकाणीं झालेला दिसून येतो. पोफळे गुरुजींचें वैशिष्ट्य हें की तो स्वतः आपल्या विचारसरणीशीं अत्यंत प्रामाणिक आहे. प्रेक्षकांना मान त्याच्या निचारातील आणि वर्तनातील विसंगति सारखी जाणवत असतें व त्यामुळें ‘गुरुजी संप्रदाया’तील सभाव्य हास्यास्पदतेचें व धोक्याचें त्यांना विदारक दर्शन घडतें धुडिराजाप्रमाणेंच पोफळे गुरुजींच्या व्यक्तिरेखेतील हास्य व करुण याचें मनोहर मिश्रण झालें आहे.

याखेरीज बोल्हटकराच्या ‘गुतमनूषा’ वील दृग्गीमृगी, गडकन्याच्या पुण्य-प्रभावातील मुदाम, कण, तुपूर, ही त्रयी, भाबगराव जोशाच्या ‘म्युनिसिपालिटी’

तील दामूआण्णा व विट्ठलराय अशीं अनेक सस्मरणीय विनोदी पात्रे मराठी रंगभूमीवर येऊन गेली आहेत. या पानाकडे व इतरही अनेक छोट्या मोठ्या विनोदी व्यक्तिरेखाकडे जर आपण चारकाईने पाहिले तर संस्कृत नाटकातील विनोदाचा आपणाकडील नाटककारांच्या मनावर नेवढा प्रगल्भ स्फुटार झाला आहे हे सहज आपल्या ध्यानात येईल. तथापि, हीं सारीं पात्रे परभूत आहेत असा मात्र या विधानाचा अर्थ घेता कामा नये कारण उत्कृष्ट स्फुटार म्हणजे उत्तमगारी नव्हे. येतें मात्र शेवटीं आपणास मान्य वेलेंच पाहिजे कीं प्रारंभीच्या मराठी नाटकामध्ये विनोद-निर्मितीसाठीं येणारा विदूषक हाच या ना त्या रूपानें अद्यापीहि मराठी रंगभूमीवर वावरत आहे. या पेक्षा जास्त रेखीव व कथानवाला जास्त अपरिहार्य अशी विनोदी व्यक्तिरेखा अजूनही आमच्याकडे अपवादानेंच आढळून येतें.

प्रकरण ४ थे

सुखान्तिकेची चर्चा आणि पाश्चात्य व मराठी टीकाकारांची मते

सुखान्तिका या नाट्यप्रकाराचें मूळ उगमस्थान जर आपण शोधू लागलों तर मानवसमाजाच्या जाल्यावस्थेपर्यंत आपणाला त्याचा मागोवा घेत जावें लागेल. मानवसमाज जसजसा अस्तित्वांत येऊं लागला, मानवांतील सामाजिक संबंध जसे प्रस्थापित होऊं लागले, समूह आणि सामूहिक कार्यक्रम जसजसे वाढत चालले तसतसा मानव आपापल्या विशिष्ट समाजाच्या चालिरीती आणि हितसंबंध यांचें संरक्षण करण्यासाठीं हास्याचा उपयोग जाणीवपूर्वक करूं लागला. आणि असें द्यावें हें—स्वाभाविकच होतें. कारण हास्य ही जशी मानवाची मूलभूत प्रवृत्ति आहे त्याप्रमाणेंच आत्मसंरक्षण ही देखील त्याची एक सहजप्रेरणा आहे. त्यामुळे जे आपणापेशां वेगळे वागणारे असतील, ज्यांच्या चाली, रीतीरिवाज आपणापेक्षा भिन्न असतील त्यांचें निर्मूलन करावें, त्यांना उपद्रव टाकावें असें प्राचीन मानवाला स्वाभाविकतःच वाटे आणि हें कार्य तो पुष्कळदां हास्याच्या द्वारा साधित असे. दुसऱ्याचा उपहास करावा, त्याच्या चालीरीतीची थटा करावी, त्याला हास्यास्पद ठरवावें यासाठीं तो हास्याचें शस्त्र वापरी. एखाद्या विशिष्ट—समुदायातले लोक ज्यावेळीं एखाद्या परक्याला हंसून त्याची टर उडवीत त्यावेळीं आपापल्या सामूहिक एकत्वाची त्यांना अधिक तीव्रतेनें जाणीव होई व त्यांना समाधान वाटे. तथापि दुसऱ्याची कुचेष्टा करतांना आदिमानवानें चापरलेलें हास्यकारण आणि आजच्या सुसंस्कृत समाजांतील सुखान्तिकांमधून प्रतीत होणारें हास्यकारण या दोहोंचा जर आपण साकल्यानें विचार केला तर गोरिलासारखा माकडाचे केवळ शारीरिक प्रतिक्रियात्मक असणारें विकट हास्य आणि अभिजात सुसंस्कृत व्यक्तीनें विनोदाचा आस्वाद घेतांना केलेलें स्मित यात जो जमीन—अस्मानाचा फरक आहे तोच त्यांत असल्याचें आपणांस आढळून येईल.

चेपलेगळ्या देशांतील आणि भाषांतील सुखान्तिकाचा प्रारंभ कसा झाला याचा शोध आपण घेऊं लागलों तर कोणत्या ना कोणत्या तरी देवतेपुढें होणाऱ्या उत्सव समारंभाच्या वेळीं सुखान्तिका प्रथम गाइल्या जात होत्या व नंतर त्यांना प्रयनिविष्ट करण्यांत येऊं लागले असें आपणांस दिसून येतें. ग्रीकांची डायॉनिशस नावाची जी देवता होती तिच्यापुढें उत्सवाच्या वेळीं जे विनोदी नाट्यप्रयोग केले

जात त्यातूनच ग्रीक मुद्यान्तिकेचा उगम झाला असे कॉर्नफर्ड याने आपल्या 'दि ओरिजिन ऑफ अँटिक कॉमेडी' या प्रयात म्हटले आहे. या उत्सवप्रसंगातील नाट्यप्रयोगाचेच पुढे लोकनाट्यात रूपान्तर झाले आणि त्यातून पुढे ग्रीक रंगभूमी वरील वाङ्मयात्मक मुद्यान्तिकेचा अवतार झाला. डार्योनिशस् ही देवता आनंदी, माधनाप्रधान पण उघळ स्वभावाची मानली जात असे. तिच्या सन्मलार्थ केलेल्या उत्सवातून जे विनोदी नाट्यप्रयोग केले जात त्याचे स्वरूपहि अर्थातच हल्केकुल्के आणि भावनेचा अतीत ठाव गाठण्याऐवजी तिळा वरवर खुलवून हास्यविनोद निर्माण करणारे असे. त्यामुळे हे नाट्यप्रयोग त्या काळी पार लोकप्रिय झाले. आणि हे स्वभाविकच होते. कारण त्यावेळी भेनकाची बौद्धिक पातळी पारशी उचावलेली नव्हती. आणि म्हणून त्याच्या उघळ व काहीसा पोस्कट विनोदबुद्धीला या नाट्यप्रकाराचे आवाहन चांगले पोहोचत असे. तथापि, यानंतरही बराच काळ स्रोटेपर्यंत ग्रीक मुद्यान्तिकेला वाङ्मयातील तिचे यथोचित स्थान लाभले नव्हते. अँरेस्टॉटल या सुप्रसिद्ध ग्रीक तत्ववेत्त्याने 'पोअ्रेटिक्स्' या आपल्या प्रयात असे म्हटले आहे की "ग्रीक मुद्यान्तिकेचा उगम अगदी प्रथम केन्दा झाला असेल हे सांगणे अवघड आहे. ग्रीक मुद्यान्तिकेला तिचे वाङ्मयात्मक स्वरूप प्राप्त होण्यापूर्वी प्रयत्नाची व प्रयोगाची अनेक शतके गेली असावीत.

'प्राचीन मुद्यान्तिका' (Ancient Comedy) हा जो साहित्यप्रकार पुढे निर्माण झाला त्यात उद्बुधा एखाद्या व्यक्तीची उपरोधपूर्ण यज्ञ केलेली असे. अँरेस्टॉपेनिस या ग्रीक नाटककाराच्याच काळात फ्रॅटनिस नावाचा दुसरा एक नाटककार होऊन गेला. त्याने मुद्यान्तिकेत राजकीय उपरोधाना प्रथम स्थान दिले. या मुद्यान्तिकामधून विदूषकी भाटाचा विनोदहि वेगुल्याने असे. प्रथम मुद्यान्तिका पद्यातच लिहिली जात असे परंतु नंतर ती गद्यात लिहिली जाऊ लागली. अँरेस्टोपेनिस ४४४ बी. सी. या ग्रीक नाटककाराने मुमारे चाळीस मुद्यान्तिका लिहिल्या. त्याची 'मॉग' (बेडक), दि क्लाउडस् (मेघ) इत्यादि विनोदी नाटके व्यक्तिगत उपहासाच्या स्वरूपाची आहेत. 'दि क्लाउडस्' या नाटकात सुप्रसिद्ध तत्ववेत्ता सॉक्रेटीस याच्यावर वैयक्तिक स्वरूपाची टीका केलेली आहे.

प्राचीन मुद्यान्तिकेनंतर (Ancient Comedy) ४०० बी. सी. च्या सुमारास मध्ययुगीन मुद्यान्तिका (Comedy in middle Age) अस्तित्वात आली. बर्लेक (Burlesque) नावाचा विशिष्ट विनोदी नाट्यप्रकार या काळात अतिशय नावाजला गेला आणि लोकप्रिय झाला. या बर्लेस्कचे कथानक अधिक व्यवस्थित रीतीने वाडवून नंतरच्या नाटककारांनी मुद्यान्तिकेला जास्त सामर्थ्य-स्पर्श केले. या मुद्यान्तिकेत स्वभावचित्रणाला अधिक महत्त्व देऊ लागले. याच मुद्यान्तिकेला रोमन लोकांनी 'नवी मुद्यान्तिका' (New Comedy) असे

अभिधान दिलें. रोमन लोकानीं विनशित केलेल्या या सुखान्तिकेमध्यें समाजातील स्त्री-पुरुषाच्या वागणुकीचा आलेख असतो. बालच (Comedy of manners) असें नाव आहे. स्त्रीपुरुषाच्या जीवनात आढळून येणारी विसंगति हें यातील हास्यकारण असतें. जुन्या इटालियन सुखान्तिकेंतील व्यंग भूमिकाप्रमाणेंच या 'नव्या सुखान्तिकें'त समाजातील वेगवेगळ्या क्षेत्रामधलीं पात्रें घेऊन ठसठसित रंगात त्याचे स्वभाव नाटककारानें चित्रित केलेले असत. म्हातारा माणूस, तरुण नायक, दुष्ट चलनायक, बेश्या, परोपजीवि लोक, प्रेमळ भावडी काका इत्यादि पात्रें या सुखान्तिकातून वारवार येत व त्याचें स्वभावरेखन इतक्या ठरीव पद्धतीनें केलेलें असें कीं प्रेक्षकाना त्याचीं तात्काळ ओळख पटे. या पात्रांना त्या स्वभावधर्मानुरूप-वेपभूषा देखील दिलेली असे. म्हाताऱ्या माणसाचे शुभ्र कपडे, नायकाला जांभळा पोषाक, बेश्याचे केसरी रंगाचे कपडे अशी ही वेप्याची ठराविक पद्धति असे.

या नव्या सुखान्तिकाचीं कथानकें काळजीपूर्वक रचलेलीं असत. त्यात गुतागुत घरीच असे. पुष्कळ ठिकाणीं योगायोगाचाहि उपयोग करून घेतलेला असे. बहुतेक प्रसंगीं हें कथानक एकाद्या प्रेमरचेभोंवतीं फिरत राही. ॲरिस्टोफे-निसच्या सुखान्तिकातील अद्भुतरम्य वातावरण सोडून ही नवी सुखान्तिका आता बरीचशी, बालवाच्या पातळीवर आलेली होती. तात्पर्य या नव्या सुखान्तिकेत वास्तव वातावरण, रहस्यप्रधान कथानक आणि ठसठसित विनोदी स्वभावरेखन या मोठ्या प्रामुख्यानें असत.

हा वेळपावेतो युरोपातील सुखान्तिकेचा विकास व उत्क्रान्ति कसकशी होत गेली हें आपण पाहिलें. मराठी सुखान्तिकेवर शेक्सपियरच्या सुखान्तिकाच्या बरोबरीनेच मोलिअरसारख्या भेद प्रेच नाटककाराच्या सुखान्तिकाचाहि अतिशय उत्कट उत्कार झालेला असल्यामुळे मराठी सुखान्तिकेचा अभ्यास करताना आणि तिची स्वभाव वैशिष्ट्ये निश्चित करताना युरोपीय सुखान्तिकेचा विचार करणें हें अपरिहार्य ठरतें. युरोपीय सुखान्तिकामध्यें प्रेच सुखान्तिकेचें स्थान महत्त्वाचें आहे. मध्ययुगीन काळात फ्रान्समध्ये विशेषकरून ग्रहर्ष (FARCE) लिहिली जात. या ग्रहर्षाचें स्वरूप बरेंच भटक आणि ओमडधोमड असें त्यात वाङ्मयात्मक शुभता किंवा सभार्थ याचा अभावच असावयाचा असें म्हटलें तरी चालेल. या ग्रहर्षामध्यें बहुजनसमाजाच्या व्यावहारिक वृत्तीचें मुख्यत्वे चित्रण केलेलें थसें. ही ग्रहर्षनें बघताना प्रेक्षकाना हसूं येई तें मुख्यत्वे तीन गोष्टीचें, चोरी, मारामारी आणि व्यभिचार. ग्रहर्षाचें कथानक बहुधा एकाद्या कौटुंबिक संघटनेवर आधारलेलें असें. व्यभिचारिणी पत्नी, तिचा प्रियकर व तिचा पति या तिघांमधीं संघर्षातून ग्रहर्षातील सारं नाट्य पुलत असें. या ग्रहर्षांत जर नवन्यालाच पळविलें गेले तिचा बदलिले

गेले तर हास्याची निर्मिती पारच मोठ्या प्रमाणावर होई... आपल्याकडे आरम्भीच्या काळात 'गुलाबलकडीचा पार्स', तामुदीपुरीचा पार्स, वगैरे जी प्रहसनं लिहिली गेली त्यातील कथानकाचें व विनोदाचें स्वरूपहि यापेक्षा फारसं वेगळें नसे.

फ्रान्समधील या प्रहसनात जें हास्यकारण असें त्याचा थोड्या अधिक नारकाईनें विचार करणें आवश्यक. जर सगळीं हशीनें या प्रहसनातील विनोदाचें अवलोकन केलें तर आपणास असें दिसून येईल कि हा विनोद मुख्यत्वेन दोन गोष्टींनुन निर्माण केला जात असें. स्त्रीपुरुषांतील लैंगिक आकर्षणाच्या उत्तान प्रदर्शनानें- प्रेक्षकाची वामुकता चाळविली जाई. व त्यामुळे त्यांना हसू येई. हें विनोदाचेंच एक कारण झालें. विनोदाचें दुसरें कारण म्हणजे काही पात्रांचा मूर्खपणा अगर दुसऱ्या काहीं पात्रामधील भारामारी, माडणें वगैरे. कामभावना चाळविल्यामुळे विनोद निर्माण होवो किंवा तो दुसऱ्याच्या यातना पहाताना मिळणाऱ्या असुरी आनदानून निर्माण होवो, या दोही प्रकारच्या विनोदाची पातळी बरीचशी खूळ व द्यारिदिक स्वरूपाची आहे यात शंका नाही. आपल्याकडे देखील पूर्वी जी प्रहसनं किंवा तमाशे होत, त्यातला विनोद अशाच स्वरूपाचा असे. रंगभूमीवरील एखादा नवरा पसविला जात आहे, त्याचें घन कोणी लुटीत आहे किंवा त्याची नायको कोणी फूस लावून नेत आहे हें पाहिलें म्हणजे प्रेक्षकाना अगदीं खदपडून हसू येई. हसण्यात अहमदाचा (Sense of Superiority) मोठाच भाग असे. कारण रंगभूमीच्या त्या दुर्दैवी नवऱ्याला हसणाऱ्या प्रेक्षकाना आपली संपत्ति व आपल्या नायका याच्या मुखधिततेची खात्री असे. या प्रहसनाद्वारा जो विनोद व जो दृश निर्माण होईल त्याचें स्वरूप नेहचसे पाववी असे. सहानुभूति, खदयता, निर्भर आनंद, मौज यातून तो दृश निर्माण होत नसे. अर्धवट सुसंस्कृत झालेल्या मानवात अजूनहि जो 'पशू' थोड्याचहुत प्रमाणात जास्त होता त्याचें हें हसू असें. तें क्रूर, दुष्ट, ऐंदिय आणि विकट असे.

फ्रान्समधील मध्ययुगीन प्रहसनाचें स्वरूप हें वर निल्याप्रमाणें होतें. जाता मुप्रसिद्ध फ्रेंच नाटककार मोलिएर याच्या प्रहसनाचा विचार करू मोलिएर हा १६२२ ते १६७२ या काळात होऊन गेला.

मोलिएरच्या नाटकातील विनोदाचें स्वरूप वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. प्रहसन या नाश्वप्रकारात भूलत च काहीं चांगले गुण होते. साधेपणा, सुबोधता व घटना-प्रधानता हे ते गुण होत. मानवी दरीत रुधिराभिसरणाला जें स्थान आहे, तेंच प्रहसनात घटनाना असे. प्रहसनाचा सर्वांत मोठा गुण म्हणजे त्याची संपूर्ण वास्तवता. प्रहसनातलीं पात्रें हीं प्रत्यक्ष जीवनात आढळणारीं तरीखुरी हादामासाचीं पात्रें असत आणि तीं जीं भाषा बोधत ती भाषाहि व्यवहारात रोज कानीं पडणारी

भाषा असे. मोलियरनीं नाटके हीं जीवनात प्रत्यक्ष आढळणाऱ्या स्त्रीपुरुषावर, त्यातील संघर्षावर व एकदर मानवी व्यवहारावरच आधारलेली आहेत. त्याची सुखांतिका ही आपल्या परीनें स्वतंत्र व स्वयंपूर्ण आहे. ती जुन्या सुखातिवेंतून उत्क्रान्त झाली आहे असें म्हणता यावयाचे नाही. मोलियरच्या सुखातिकेचे स्वरूपच अगदीं वेगळे आहे व तिच्यावर त्याच्या स्वतःच्या वैशिष्ट्याचा एक खास असा ठसा उमटलेला आहे. म्हणूनच मोलियरची सुखान्तिका त्याच्याबरोबर निर्माण झाली व त्याच्याबरोबरच ती नष्ट झाली. तिचे यथायोग्य अनुकरण दुसऱ्या कोणत्याहि करता आले नाही.

मोलियरच्या सुखान्तिवेंतील हास्यकारण माणसाच्या भास कुरूपतेवर, किंवा त्याच्या वेपभूयेंतील विसंगतीवर किंवा विवृतीवर आधारलेलें नसतें. माणसाच्या बहिरगापेक्षा त्याच्या अवरगातली विसंगति त्याला अधिक तीव्रतेनें जाणवते व त्याचा विनोद या आंतरिक विसंगतीवरच आधारलेला असतो हें आपणास त्याच्या Arnolphe, Don Juen, Alceste इत्यादि पात्रावरून चांगले प्रत्ययास येतें. मोलियरच्या सर्व सुखान्तिका स्वभावनिष्ठ आहेत. कित्येक टीकाकारांचें मत आहे कीं मोलियरचीं पात्रे हीं प्रातिनिधिक स्वरूपाचीं (Types) आहेत. पण ती गोष्ट खरी नाहो. समाजाच्या सर्व घरातील वेगवेगळ्या स्त्रीपुरुषाचे असंख्य नमुने त्यानें रंगविले आहेत आणि ते नमुने आपापल्या परीनें स्वतंत्र आणि वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत बर्गसीनें देरील याच मताला पुष्टि दिली आहे. तो म्हणतो —

“Comedy depicts characters we have already come across, and shall meet with again. It takes note of similarities. It aims at placing types before our eyes. We say ‘a Tartuffe’ but we should never say ‘a phedre’ or ‘a Polyeucte’ ”²

मोलियरच्या सुखान्तिकातील व्यक्तिदर्शनाचीं काही वैशिष्ट्ये लक्षात घेव्या- जोगी कारण तींच वैशिष्ट्ये कमजास्त प्रमाणात आपणाकडील देवल-पाटणकर, माधवराव जोशी वगैरे सारख्या नाट्यकारांच्या नाटकातील व्यक्तिदर्शनामध्ये प्रकट झालेली आपणास आढळून येतात मोलियरच्या नाटकातील पात्रात आश्चर्यासारखी विविधता आणि सूक्ष्मता आहे त्याची सुखान्तिका निव्वळ उपराधिकहि असत नाही. त्याच्या नाटकातील स्त्रीपुरुष हे आपापल्यापरी स्वतंत्र आणि स्वयंपूर्ण आहेत. ते कोणत्याही एका विशिष्ट समाजाचेच प्रातिनिधिक नमुने नाहीत. ते मानवी स्वभावाचे प्रातिनिधिक नमुने आहेत कोणत्याही वर्गाची आणि कोणत्याहि मानवसमाजात ते आढळून येण्याजोगे आहेत.

मोलिअरच्या सुखान्तिकातून हास्यकारणविरोधाचा उपयोग मोठ्या कुशलतेने करून घेतलेला आढळतो. स्वाभाविक, अविकृत अशा सामाजिक पार्श्वभूमीवर तो एकाद्रे अस्वाभाविक, विकृत व विसंगत असे पात्र रंगवितो आणि मग विरोधाने त्या पात्रातील हास्यास्पदता आपणास तीव्रतेने जाणवते. मोलिअरच्या नाटकातील पात्रे वास्तव आहेत असे आपण म्हणतो ते एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच खरे आहे. त्याच्या टाईफ किंवा त्याचा अँलसेस्टी आपणास वास्तव सृष्टीत कधी दर्शन देत नाहीत. तेव्हा मोलिअरच्या पात्राचा विचार करताना 'वास्तव' हा शब्द आपण विशिष्ट अर्थानेच वापरतो आहोत हे ध्यानात घेतले पाहिजे. मोलिअरच्या पात्राच्या ठिकाणी ज्या विकृति, ज्या विसंगति किंवा जे दुर्गुण असतात ते व्यवहारातही आपणास पहायच्या मिळतात. पण तेथे ते बीजरूपाने असतात. त्याची पुरेशी वाढ झालेली नसते. वाढ झाली असलीच तर ते लपविण्यात येतात किंवा इतर चांगल्या गोष्टीमुळे ते झाकले जातात. मोलिअर मान याकीच्या सर्व गोष्टी यगळतो आणि तेवढी एक विकृति, विसंगति अगर हास्यास्पद दुर्गुणच तो इतक्या मोठ्या प्रमाणात व इतक्या भटक स्वरूपात प्रेक्षकापुढे मांडतो की प्रेक्षकाचे लक्ष केवळ त्याच एका गोष्टीवर केंद्रित होतं. आणि त्याचा सदलूनून हसू येतं, म्हणजे जी विकृति किंवा जी विसंगति प्रत्यक्ष व्यवहारात दवेला, दुःखाला, तिरस्काराला किंवा सहानुभूतीलाच पात्र ठरली असती ती येथे निव्वळ हास्याला कारण होतं.

मोलिअरने सुखान्तिकातून समाजाला काही उद्बोधन दिले आहे काय या प्रश्नाचा जर आपण विचार करू लागलो तर आपणास होकारार्थी उत्तर घावे लागतं. माणसाने निर्मणाच्या ज्या प्रेरणा आहेत त्याचा अनुसरून वागावे, त्यापेक्षा वेगळे असे काही जर तो करावयास गेला तर त्या नैसर्गिक प्रेरणाच अन्तीं प्रवळ ठरतात आणि त्या माणसावर विजय मिळवून त्याचा सूड घेतात. हा मोलिअरच्या नाटकातील उद्बोधनाचा सारांश आहे. कोणत्याही नैतिक तत्वाचा किंवा धार्मिक वा सामाजिक रुढीचा मोलिअरने पुरस्कार केलेला नाही त्याने पुरस्कार केला आहे तो साध्या सहाय्यपणाचा, समजसपणाचा, मोलिअरचा बोधवाद व्यक्तिगत स्वरूपाचा नाही तर सामाजिक स्वरूपाचा आहे. माणसाने कर्मठपणे वागून विनाकारण आत्मपीडा करून घेऊ नये, ध्येयवादापेक्षा व्यवहारवादी दृष्टिकोन त्याने ठेवावा, माणसे ही सन्त नसतात किंवा बीरही नसतात, ती सार्थीसुधी, निरोगी मनाच्या व शरीराच्या सर्व भूका प्रवळ असलेली अर्धी सामान्य माणसे असतात, आणि आपल्या या मर्यादा जाणून त्यांनी आपले वर्तन ठेवले तरच ती सुखी होतात हे मोलिअरच्या शिकवणीचे थोडक्यात सार आहे.

मोलिअरच्या नाटकातील विनोदाचे आणि त्याच्या बोधाचे हे जे स्वरूप आहे तेच पुढे शेक्सपीअरच्या सुखान्तिकातूनही आपणास काहीशा वेगळ्या स्वरूपात

दिसून येते. मानवी स्वभावांतील हास्यास्पद निसंगति पाहणे आणि सर्वसामान्य श्रद्धाणवणाचा पुरस्कार करणे हेच शेक्सपीयरच्याहि अनेक सुखान्तिकांतील विनोदाचे ध्येय आहे. असे म्हटले आहे की सुखान्तिकेतील व्यक्ति या अलिप्त वृत्तीने रंगवाक्याच्या असतात आणि शोकान्तिकेतील व्यक्ति या सहानुभूतीने रंगवाक्याच्या असतात. शेक्सपीयरची अलिप्तता तर प्रसिद्धच आहे. त्याच्या कोणत्याहि नाटकांतून त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा यांग आपणांस लागत नाही. मात्र ही अलिप्तता दूरतेतून निर्माण होत नाही. तर त्या त्या क्षणी त्या त्या भूमिकेत शेक्सपीयर स्वतःच्या व्यक्तित्वाचे जे संपूर्ण विसर्जन करून टाकतो त्यांतूनच ती निर्माण होते. मोलियर आपली पात्रे सहानुभूतीने रंगवितो आणि शेक्सपीयर आपली पात्रे रंगविताना स्वतःचे व्यक्तिमत्त्व सोडून त्या त्या वेळी तीं तीं पात्रेच बनतो. शेक्सपीयरचा टचस्टोन, फाल्सटॉफ किंवा बॅरॉनी म्हणजे स्वतः शेक्सपीयरच असतो. शेक्सपीयरच्या विनोदी पात्रांचे वैशिष्ट्य हे की पुष्कळां तीं कादम्ब्यपूर्ण असतात. शायलॉकच्या लोभीपणाला, त्याच्या द्रव्यासक्तीला ज्यावेळी प्रेक्षक खदखदून हंसत असतात, त्याचवेळी शायलॉक एकदम प्रेक्षकांकडे वळतो आणि तो त्यांना विचारतो If you prike us, do we not bleed? तुम्ही आम्हाला टोंचलेच तर आमच्या अंगांतून रक्त येणार नाही काय ? ” यावेळी शायलॉक ही विनोदी भूमिका राहत नाही तर ती कथन भूमिका होते. लोभी ज्यू या नात्याने शायलॉक इतका वेळ आपणांपुढे उभा असतो तो आतां एका संवस्त आणि व्यथित जमातीचा प्रतिनिधी बनतो आणि त्याच्याकडे दघताना ओठांवर हंतू पण डोळ्यांत आंदू अशी आपली अवस्था होते आणि उत्कृष्ट विनोदाचे गमक हेच आहे.

विठार्ड रिमॉनें जापल्या 'The nature of comedy' या ग्रंथांत कॉमेडीची व्याख्या करतांना पुढीलप्रमाणे उद्गार काढले आहेत.

“A comedy is a form of the dramatic act in which a moral flaw in character awakens our laughter by its lack of harmony with the exigencies of society.....

शेक्सपीयरच्या सुखान्तिका या एकचएक कसोटीला उतरतात. मोलियर आणि शेक्सपीयर या दोघांत कांही बाबतींत साम्य आहे. पात्रांतील विविधता मानवी निसंगतींचे व विकृतींचे दर्शन घडविणे, सर्वसामान्य समजसपणाचा पुरस्कार करणे या बाबतींत ते दोघेही तुल्यबल आहेत. पण त्या उभयतात एक मोठा भेदही आहे. मोलियर हा सर्वांर्धाने सुखान्तिका-लेखक (Comedy Writer) आहे. शेक्सपीयर हा केवळ सुखान्तिका लेखक नाही. तो थोर व श्रेष्ठ कलाकार आहे. मानवी स्वभावांतील निसंगतींचे केवळ आपणाला दर्शन घडवून तो थांबत नाही

तर मानवी हृदयाच्या तळाशीं बुडी मारून तेथील गूढ व रहस्यमय भागाचें मेदक दर्शन तो आपणास घडवितो. म्हणूनच शेक्सपीयरचा विनोद हा अनेकदा हास्य व करुण या उभयतांतील नाजुक सीमारेषेला स्पर्श करणारा असतो हें त्याच्या Much ado about nothing, Midsummer night's dream, As you like it, Merchant of Venice, Sympbeline इत्यादि सुखान्तिकावरून दिसून येतें.

मोलियर आणि शेक्सपीयर यांच्या सुखान्तिकाचा आपण आतापर्यंत विचार केला व त्याची वैशिष्ट्ये काय आहेत हें पाहिलें. या दोन श्रेष्ठ नाटककारावर अनेक पाश्चात्य श्रेष्ठ टीकाकारांनीं समीक्षणात्मक ग्रंथ लिहिले आहेत. तसेंच प्लेटो अरिस्टॉटलपासून तो आजतागायतच्या टीकाकारांनीं सुखान्तिकेची आपापल्या परीनें व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला आहे पण प्रत्येकाच्या व्याख्येत काहीं ना काहीं धूक असल्यामुळें सुखान्तिकेचें दर्शन सामान्यानें त्या आपणास घडवू शकत नाहींत. या सन्दर्भात खालील व्याख्या बघण्याजोग्या आहेत.

प्लेटोच्या म्हणण्याप्रमाणें सुखान्तिका ही उपरोक्तपर तरी असते किंवा महसनात्मक तरी असते.

It is necessary also to consider and recognize ugly thoughts and persons and those which are intended to produce laughter in comedy. For serious things cannot be understood without laughable things. And for this very reason, he should learn them both, in order that he may not in ignorance do or say anything which is ridiculous and out of place—he should commend slaves and hired strangers to imitate such things and should never take any serious interest in them himself. ¹

सर थॉमस हलियटच्या मताप्रमाणें सुखान्तिकेंच मानवाच्या स्वभावातील दोष मूर्त रूप धारण करून प्रकट होतात.

as Ascham . an interlude wherein the common vices of man and women are apparently declared in personages a mirror of man's life wherein evil is not taught but discovered to the intent that men beholding the promptness of youth unto vice the snares of harlots and bawds laid for young minds, the deceit of servants the changes of fortune contrary to men's expectations they being thereof warned may prepare themselves to resist or prevent occasion (Thomas Elyot) थॉमस विलसनचें

म्हणजे असे आहे की हास्य हे नेहमी दुसऱ्याची टिंगलटवाळी करण्यासाठी जन्माला येते.

The occasion of laughter and the mean that maketh us merry is the fondness, filthiness, deformity and all such evil, behaviour as we see to be in other sometimes we laugh at a man's body, that is not well proportioned, and laugh at his countenance if it be either comely by nature or else be through play cannot well see it - For if his talk be found, a merry man can want no matter to hit him home, ye may be assured

सिडनेचे मत बऱ्याच अशी ग्लेडोसारखेच आहे. "सुलान्तिकेत मानवातील सहज दुर्गुणाचे चित्र रेखाटलेले असते," असे तो म्हणतो. हेगेलच्या म्हणण्याप्रमाणे "सुलान्तिकेचे मुख्य वैशिष्ट्य प्रेक्षकाची मनोवृत्ति समाधानात व आनंदी ठेवणे हे आहे." या उलट मानवाच्या व्यक्तिगत व सामाजिक संबंधातूनच सुलान्तिकेची बीजे प्रकट होतात." असे मेरिडिय म्हणतो. या बाबतीत काही मराठी समीक्षकांनी जे मतप्रदर्शन केले आहे त्याचा परामर्श घेणेहि आवश्यक आहे.

मराठीतील अनेक टीकाकारांनी हास्यरस, हास्यकारण व विनोद याविषयी आपली जी मते प्रगट केली आहेत. त्यांचा परामर्श पहिल्या व दुसऱ्या प्रकरणात यथागति घेतलेलाच आहे. सुलान्तिका या नाथ्यप्रकाराची व्याख्या फारच थोड्या मराठी समीक्षकांनी केलेली आहे. त्या व्याख्यापैकी काही व्याख्या या ठिकाणी उद्धृत करणे आवश्यक आहे.

नरसिंह चित्तामण केळकर यांच्या "हास्यविनोदमीमासा" या ग्रंथातील त्यांची काही हास्यकारण व विनोद या विषयीची वार्ये एकत्रित केव्हास सुलान्तिके-सनधीची त्याची कल्पना खूळमानाने खाली शब्दात मांडता येण्यासारखी आहेत.

"...सुलान्तिकेतील हास्यकारक अशा प्रसंगात ज्यांना आपण हसतो त्या तुटक व्यक्ति नसून ते सामाजिक नमुने असतात...कला ही सहेतुक असत नाही तर हास्य हे सहेतुक असते...हास्यकारणाची प्रगति अखंड आहे. कारण समाज-जीवन हे अखंड प्रगतीपर आहे हास्यकारणात असलेल्या असबद्धतेमुळे हास्य निर्माण होते तारे, पण त्यात सहानुभूतीचाहि अंश असतो."

वरील वाक्यावरून सुलान्तिकेसंबंधीचे केळकरांचे काही निर्णयात्मक विचार आपल्या लक्षात येतात त्याच्या मते सुलान्तिकेतील हास्यकारण हे जरी प्रसंग किंवा व्यक्ति यांच्यातील असबद्धतेपासून निर्माण होत असले तरी त्यात सहानुभूती-

चाहि भाग असतो. हास्य हे सदेतुक असल्यामुळे समाजजीवनाप्रमाणेच ते प्रगतीर आहे. सुखान्तिकेतील पात्रे तुटक व्यक्ति नसून सामाजिक 'नमुने' (types in the Society) असतात.

तसेच 'रंगभूमि' या मासिकाच्या एका अंकांत सुखान्तिकेमध्ये अद्भुत व वास्तव यांचे मिश्रण असावे किंवा नाही या संबंधी वेळकुरांचे सखोल उद्गार तपासून पाहण्यासारखे आहेत. कारण सुखान्तिकेमध्ये भेसळ नसून तिचे स्वरूप शक्यतोच शुद्धच असावे अशा मताचा त्यांनी फटाशाने पुरस्कार केलेला आढळतो.

"नाटकांचा तिसरा एक प्रकार असा आहे की त्यांत नाटककलाचे अंगी, अवश्य ते रचनाचातुर्य नसल्याने अद्भुत व स्वाभाविक याची उगीच विनाकारण गुंतागुंत येथे घडविली जाते; आणि घडविली अद्भुत किंवा स्वाभाविक यापैकी एकही प्रकारचे चित्र चांगले बसत नाही. हा तिसरा प्रकार सर्वथा टाकाऊ होय. एक निमळ अद्भुत (Romantic) तरी खरेल आणि मग त्यांत अद्भुतत्व जितके अधिक भरेल तितकी गोडीही जास्त येईल, किंवा दुसरे निमळ स्वाभाविक तरी राखेल, यें जितके अधिक realistic असेल तितके चालेल. परंतु ज्यांत दोहोंची भेसळ झालेली असून दोन्हीच्या स्वरूपांचा छाप झालेला आहे असा हा घेदगुजरी तिसरा प्रकार मात्र सर्वथा अयुक्त होय. !"

सारस्वतसमीक्षा या ग्रंथाचे लेखक य. र. आगागे यांच्या मते साहित्याचे ध्येय रोचकपणे माणसाच्या मनावर सुसस्कार करण्याचे असते. हास्यरसप्रधान रचनेमध्ये हे सामर्थ्य अधिक असते असे आहे.

"सारस्वत-रचनेचे ध्येय म्हणजे परिशीलकाच्या मनाला आकृष्ट करून त्यावर रोचकपणे सुसस्कार करावयाचे. हास्य-रसप्रधान रचनेमध्ये विलोभनाचे सामर्थ्य जाल्याच विशेष असते, तेव्हा तद्विषयक अभिप्रातपणाची मर्यादा सांभाळून हास्यरसप्रधान रचना जितकी होईल तितकी महाराष्ट्र-सारस्वतालय उपकारक होणार आहे."

सुप्रसिद्ध लेखक श्री. वि. स. खांडेकर यांनी शोकांतिकेप्रमाणेच सुखान्तिकेतहि चिरंतन जीवनमूल्ये असली पाहिजेत असे मत प्रगट केले आहे.

"गृहकलह आणि व्यभिचार यांच्यातून उत्पन्न होणाऱ्या शोकांतिका किंवा कवि, ब्रह्मचारी, भ्रष्टारा नवरा इत्यादिकांच्या विडवनातून उत्पन्न होणाऱ्या सुखान्तिका यांची उद्यांच्या समाजाला जरूरी नाही. सत्य, न्याय, सौंदर्य, आनंद

१. रंगभूमि—वर्ष ४ ये, अंक ५ वा, पृ. २.

२. सारस्वतसमीक्षा पृ. २८८.

इत्यादि चिरतन जीवनमूल्यासाठी तडफडणारे नि सी तडफड आपल्या नाट्यलेखनात प्रतिबिंबित करणारे नाटककार त्याला हवे आहेत ”^१

आचार्य अत्र्याच्या मताने प्रहसनात्मक सुखान्तिका लिहिणाऱ्या नाटककाराला निरकुशत्वाचा परवाना असावा असे आहे. ते म्हणतात, “पाश्चात्य वाङ्मयात Burlesque किंवा Farcical Comedy ज्याला सवोधण्यात येते अशा नाटकांचे अतिशयोक्तिपूर्ण विनोदावरच अधिष्ठान असते. कवींना जो निरकुशत्वाचा परवाना असतो तो अशा तऱ्हेचा नाटक लिहिताना नाटककाराने काही अशा मिळविणे अवश्य असते, नाही तर वेपातराच्या किंवा छद्मी कपटाच्या आधारावर उभा केलेला अद्भूत घटनाचा हमला पत्त्याच्या बगल्यासारखा सहज उडून जावयाचा. अर्थात् अशक्यतेच्या पराकोटीपर्यंत अतिशयोक्तीची भजल नेऊन विनोद निष्पत्ति होणे शक्य नसते हे या निरकुशत्वावर एक बंधन असतेच. या नाटकानील पात्रे ही खऱ्याखुऱ्या व्यक्तींची स्वभावचित्रे नसून त्यांची व्यंगचित्रे असतात.”^२

श्री. सी श्री काळे यांनी आपल्या ‘सुखान्तिका’ या लेखात सुखान्तिकेची घरीच विस्तारपूर्वक चर्चा केली आहे. त्यांनी केलेली सुखान्त नाटकाची पुढील व्याख्या उद्देगनीय समजली पाहिजे

“सुखान्त नाटकात मान केवळ रजकते व्यतिरिक्त इतरही हेतु असतात. मानवी जीवनातील सत्ये, जीवनाच्या वैविष्यातही प्रतीत होणारा एकसूत्रीपणा, उत्कट भावनात्मकता, इत्यादि प्रधान विषयांचा त्यात अतर्भाव होत असल्याने प्रहसन या निवृष्ट हास्योत्पादक प्रकाराहून त्याचे यथार्थ स्वरूप विभिन्न आहे. केवळ हास्योत्पत्तीपेक्षा अन्य विषयांचा त्यात समावेश होत असल्यानेच कल्पनारम्यत्व, आल्हादकत्व रमणीयता, आनंद, या व अशा कल्पनांचा व भावनांचा त्यात अतर्भाव होतो. सुखान्त नाटकाचे क्षेत्र इतके विस्तृत आहे की त्यात भावना, नीतितत्वे, रोळ, खोडसाळपणा, अद्भुतरम्यता, हे विषय असून त्याचा एकदर शोक प्रेक्षकांच्या मनोवृत्ति आनंदी व उत्त्हासित करण्याकडे असतो”

काणेकरांनी एका राजगी पत्रात मराठीतील सुखान्तिकेविषयी खालील विचार मांडले आहेत.

“आपल्याकडील सुखान्तिकेमध्ये आलेल्या हास्यकारणांचे स्वरूप अतिशय रोचदार (keen) आहे. त्यामुळेच कोल्हटकरापासून ते पु. ल. देशपांडे पर्यंतची

१ मराठीचा नाट्यसंसार, पृष्ठ ३१

२ भ्रमाचा भोपळा, प्रस्तावना

आपल्या सुत्रांतिकेची परंपरा अत्यंत थोर व शुद्ध आहे. महाराष्ट्रीय सुत्रांतिका-लेखकांच्या मनोवृत्तीत व आपरिश लोकांच्या मनोवृत्तीत फार साम्य आहे. कारण शौ सारख्या आपरिश लेखकाप्रमाणेच आमचे लेखकहि अधिक आत्मजाणीवयुक्त आहेत. आपरिश लोकांचा विनोद हा त्यांच्या प्रत्यक्ष जीवनाची प्रतिक्रिया (Reaction) म्हणून निर्माण झाला आहे. महाराष्ट्राप्रमाणेच आपलंडलाहि अनेक राजकीय व निसर्गनिर्मित परिस्थिति बरोबर संघर्ष करावा लागला. ”

या. ल. कुळरुणी यांनी ‘कॅमेडी’ याचा ‘सुत्रात्मिका’ हा वापरलेला प्रतिशब्द अधिक समर्पक वाटतो. तसेच त्यांनी सुत्रांतिकेच्या तंत्रबद्ध रचनेविषयी (form) व तिच्यातील आशयाबद्दल (contents) काही निर्णयात्मक मते व्यक्त केली आहेत. त्यांतील काही पुढीलप्रमाणे आहेत.

“सुत्रांतिकेत अनन्यसाधारणापेक्षा सर्वासाधारणाला व तत्संबद्ध मनुष्यसुलभ दौर्बल्यांनाच महत्त्व असल्यामुळे तिचे पाऊल अशा प्रकारच्या अनेकांवाचून कधीच पुढे पडत नाही. हे अनेक ए-याखु-या अनन्यसाधारण व्यक्तित्वसंपन्न अशा व्यक्ति नएत विशिष्ट मनुष्य रूपावांचे नमुने असतात. ते विशिष्ट मासतात. परंतु हा विशिष्टपणा त्यांच्या अनन्यसाधारण व्यक्तिमत्त्वांचा घेतक नएत तो त्यांच्या ठिकाणच्या मनुष्यसुलभ दौर्बल्याचे दर्शन वाजवीपेक्षा अधिक ठळक स्वरूपांत घडविल्यामुळे गोचर होत असतो. एका दृष्टीने ते सर्वासाधारणालाच आलेले विशिष्टपणाचे रूप असते. फाल्गुनरावाच्या भोंवतालची माणसे-म्हणजे कुत्तिका, रेवती, अदिवनशेठ, भादव्या, बैशाखशेठ इत्यादि ही जर आहेत तशी नसती, म्हणजे ती जर सुत्रांतिकेला साजेची नसती. ती जर प्रत्येक घटनेचा अत्यंत गंभीरपणे, त्या घटनेचे एरेखुरे मूल्य लक्षांत घेऊन विचार करणारी असती तर ‘संशयकहोळ’ ही सुत्रात्मिकाच संभवली नसती. एवढेच नव्हे तर मग ती एराद्या वेळी ‘फाल्गुनराव’ या व्यक्तीची शोकात्मिकाच झाली असती; म्हणजे फाल्गुनरावाचा ‘ऑपेहो’ झाला असता. आज ती फाल्गुनरावाची शोकात्मिका होत नाही. ह्याला केवळ फाल्गुनरावाचे कर्तृत्व वा अकर्तृत्व कारण नाही. तर त्याच्या भोंवतालच्या सर्व पात्रांचे कर्तृत्व वा अकर्तृत्व कारण आहे. फाल्गुनरावासकट ही सर्व पात्रे ‘संशयकहोळ’ची सुत्रांतिका करण्यासाठी जणू सारसीच घडपड करीत आहेत, व म्हणूनच ह्या घडपडीत त्यांना यश येते आहे. ही घडपड केवळ एकट्यादुकर्याने केली असती तर हे यश आले असते की नाही याची शंका आहे.

मुखात्मिकेला जणू काव्यात्मकतेचें वावडें आहे. सुखात्मिकेंतील पात्रें कचित्च त्या अर्थानें अन्तर्मुख होतात. अन्तर्मुख होणें हा त्याचा धर्म नव्हे. बहिर्मुखता हाच त्याचा धर्म. अनुभव न्याहाळणें, त्याच्या स्वरूपाविषयी चिंतन करणें व तत्वविचार करणें ही त्याची प्रकृति नव्हे. स्वाभाविकच त्याच्या उत्कीर्णधून त्याच्या काव्याचा प्रत्यय येणें एकदरीनें कठीण आहे. मुखात्मिकेचें कार्य म्हणजे निविध प्रकारच्या औचित्याविसगतीचें सुखद दर्शन घडविणें, मग त्या मनुष्यस्वभावातील असोत, मानवी आचारविचारातील असोत वा स्थूल घटनामधील असोत. हा दर्शनानें हास्योत्पादन साधणें हा त्याचा हेतु. हाच त्याचा हेतु व हेंच त्याचें प्रयोजन असल्यामुळें त्याच्या अविष्कारात खरीखुरी काव्यात्मता अवतरणें प्रकृतीश. कठीण आहे. काव्य हें प्रकृतीनें गभीर आहे, व त्यामुळेंच हास्य आणि काव्य ह्याचा संबंध, माझ्या समजुतीप्रमाणें, जवळचा नाहीं. ११

वर निर्देश केलेल्या पारचात्व व मराठी समीक्षकांचीं मते लक्षात घेऊन त्यावर विचार करू लागल्यास सुखात्मिका या नाट्यप्रकाराच्या रचने (Form) संबंधी व आशया (Contents) संबंधी स्थूलमानानें काहीं स्पष्ट सकेत समजून येतात. तें असें की, 'सुखात्मिका' या नाट्यप्रकाराच्या सविधानकाचें स्वरूप घटनाचें बनलेलें असतें. त्यात मूल्यविचाराला पारसा अयकाश नसतो. तिच्यातील कोणतेंहि पात्र समीक्षतालच्या घटनेचा शोकांतिकेंतील पात्राप्रमाणें गभीरपणानें विचार करित नसतें. सुखान्तिकेंतील आपल्या अनुभवाला येणारे नाट्य हें एकट्या दुकट्या पात्राचें नाट्य नसून सद्यानें निर्माण केलेलें नाट्य असतें. सुखान्तिकेचा मुख्य उद्देश औचित्यविसगतीनें सुखददर्शन घडवून त्याच्यायोगें हास्योत्पादन करणें हें असतें या हास्यात सहजगृहीतीचा अंश व काहीं चिरतन जीवन्मृत्ये असावी लागतात.

वरीलप्रमाणें सुखान्तिकेची स्थूल पण स्पष्ट कल्पना ग्रहित धरूनच मराठीतील सुखान्तिकेचा विचार करावा लागतो.

मराठीतील लोकसाहित्यांतील विनोद व सुखान्तिका

मराठी लोकसाहित्यांत विनोदाला बरेंच स्थान मिळालें आहे असे आपणांस दिसून येतें. कहाण्या, अद्भुत कथा, उस्ताणे, जावयाच्या गोष्टी, म्हणी, जात्यावरच्या ओव्या, खियांची गाणी, भावडे, गौळणी, गोंधळ, लळितें, तमाचे, खेड्यांची, चहुरुप्यांची आणि धाव्या मुरळीचीं गाणी या सर्गामध्ये आपणाला हास्तरसाचें दर्शन घडतें. या लोकसाहित्याचें दालन विविध प्रकारच्या व कांहींशा खूब व ओचडोचड स्वरूपाच्या विनोदानें भरून गेलें आहे. कधी हा विनोद विसंगतीच्या दर्शनांतून निर्माण होतो. कधी तो शब्दचमत्कृतीवर किंवा अतिशयोक्तीवर आपारलेला असतो, कधी सामाजिक कृतीवर टीका करणें हें त्याचें उद्दिष्ट असतें तर कधी केवळ निरागस यष्टा हाहि त्याचा हेतु असतो. लोकसाहित्य हें बव्हंशीं अशिक्षितांनीं जोपासलेलें व त्यांनींच समृद्ध केलेलें आहे. त्यामुळे यांतला बराचसा विनोद रांगडा, भडक आणि कचित् प्रसंगीं अदलील झालेला दिसून येतो. लोकसाहित्याचे भोक्तेहि अशिक्षित खेडवळच असावयाचे. तेव्हां त्यांच्या रांगड्या अभिव्यक्तीला मानवेल असेंच या साहित्यांतील विनोदाचें स्वरूप असल्यास त्यांत नवल नाहीं.

मराठीतील अपौरुषेय वाङ्मयांतील विनोदाचें कांहीं नमुने पाहिल्यानंतर या श्रुतिसाहित्यांतील विनोदाचें प्राथमिक पण रेखीव स्वरूप ध्यानांत येते. यांत विनोदाची ही बी चाहूल ऐकूं येते ती अत्यंत आल्हादक आहे. अर्थात्—

✓ हंरु नको नारी हंसन कोन्या परकाराचं
पानी जाईल दुष्ट्या भरनाराचं —

अशी लोकसमजूत ज्या काळांत प्रचलित होती त्या काळांतील या साहित्यांत सफाई व शिग्राई असणारा विनोद फारसा आढळून येत नाही या बद्दल आश्चर्य नाही.

जुन्या पिढीतील भगिनी दैनंदिन जीवनांतील व्यवहार सांभाळतांना येतां जातां थापरांत आणीत असलेल्या म्हणींतून (प्रहेलिका) चुस्तचुरीत व सटकेदार विनोदाची असख्य उदाहरणे आढळून येतात :—

उदाहरणार्थ :—

- (१) मांजर गेलं छुटी नि आणल्या दोन मुठी
- (२) कांलेंत फळसा अन् गावाला बळसा
- ✓ (३) घाईत घाई विंचू डसला ग पायीं

घरील म्हणीतून स्वभावधर्मातील विसंगतीवर हल्ला करण्याचा हेतु आहे. काहीं म्हणीवर साम्यवैधर्म्यावर भर दिलेला असतो.

- ✓ (१) “घरीं वाजेना सप्त नि बाहेर मिशीला तूप”
- (२) अघटीत वार्ता कोव्ह गेल तीर्था

म्हणीप्रमाणेच काहीं ठराविक उखाण्यातून विनोदाचे धारदार व चतुर स्वरूप अजमावयास मिळते. विवाहप्रसंगी व नंतर वधूवराना घेण्याचे उर्राणे, व्याही भोजनावेळचे उखाणे, मुलीच्या फुगडीच्या खेळातील उर्राणे व वृद्धभासारखे उखाणे असे उखाण्याचे अनेक प्रकार आहेत. नववधूने घेतलेल्या उर्राण्याची कधी कधी व्याप्ति इतकी मोठी असते की, त्यामुळेच तेथे विनोद निर्माण होतो :—

रुणरुण चालत होतें । रिडकी पाटे पाहत होतें
घरीं आले गुणाचे । बाहेर जोडे कुणाचे

- ✓ सासुराईच्या पोढचे । बसच्या पाठचे
आढका देईन फुलाला । मारलें मी ××× पताच्या गुणाला

पापेखाहि गमतीदार पुढील उखाणा आहे :—

शाड जामळाच । फूल उबराच
लाटण पिंपळाच । सोजी गव्हाची
बहीण भावाची । लेक कुणाची
✓ मायबापाची । सून कुणाची
सासुरासऱ्याची । राणी भ्रताराची
भ्रतार भ्रतार म्हटल । नाव नाही घेतल

नावासाठीं शाल कट्टाट । दसायला दिला सोन्याचा पाट
मोत्या पोवळ्यानीं भरली ओटी । मोत्या पोवळ्याचीं फुलें

- ✓ गमरुक्मिणी कानीं । नाव घेते ××× पंताची राणी

जुन्या पद्धतीच्या लग्नसमारमात व्याही भोजनाच्या वेळीं एकमेकींना टोमणे देण्यासाठीं उभयपक्षाकडील विहिणी व बरमाया जे उर्राणे घालीत असत. त्यातील उपरोध व व्याजोक्ति लक्षात घेण्यासारखी आहे

- ✓ (१) नवरीचा बाप माडव घालतो मोडित
नवऱ्याचा बाप आल्ल नैबरी खोटीत
- ✓ (२) धिंदानीं दाखवला बडेजाव मोठा
सीतेच्या गळ्यात चंद्रहार खोटा
- ✓ (३) नवऱ्याकडच्या करवल्या घालती दुधी
नवरीकडच्या बरमाया आभोणाच्या म्हशी

(४) नवऱ्याकडच्या विहिणी घालती पुगढी

✓ नवरीकडच्या घरमायाची पाटकी पुगढी

अगारीतीनें बधूपक्षाकडील मडळीच्या उणीव फाडून त्याचा उपहास करण्यासाठी या उताण्यातील विनोदाची निर्मिती होत असे.

पुगड्या खेळताना मुली एकमेकींना जे उताणे घालतात त्यालाहि कित्येकदा औपरोधिक विनोदाची अभावितपणेंच एक झालर लागली जाते—

(१) दारी होती केळ तिला मारला घपाटा

✓ मोकाशानें बायको केली खवगी पटाका

(२) पैशाचीं बागीं साडेतीन मण

✓ आपऱ्याची मुलगी बुटबैंगण

(३) केळें घाई केळें यसईचें केळें ।

✓ यमी मोठी झाली तरी खगिन नाही झालें ॥

कूट प्रभासारले असलेल्या उताण्यातील गूढ अर्थांमुळे व चमत्कारीक शब्दयोजनेमुळे असेच विनोदी स्वरूपाचे आहेत.

(१) काळी कचूबाई, हिरवी घचूबाई (उत्तर-तलवार)

✓ पादरा आजोगा, उमडी सीताबाई

(२) तीन पायाचा तिगस्तिगा, केथर कसुरी तिच्या अगा ला नारीचें

✓ नाव सागा. (उ.-सहाण)

(३) अकरशी, बकरशी, सकरशी घेला

✓ अष्टोत्तरशें गाईतून गोहा कुणी नेला (उ.-चंद्र)

(४) हालत मालत येशील, मजवर पाय देशील

✓ तुजवर पाय दिला तर मास काय करशील

कुपावरचे भटजी ऐकायाचे बोल

जाऊ या हो मथुराबहिनी कालच पोर

(उ.-हत्ती, बेटकुळी, सरडा)

अशा रीतीनें दैनंदिन जीवनातील नित्य अथवा नैमित्तिक व्यवहारातून फुललेल्या विनोदात हजरजबाबीपणा, युक्तिवाद, चातुर्य व शब्दाची आणि कल्पनाची चमत्कृति आढळून येते.

मुलींच्या पुगड्या, शिम्भ्याच्या गण्यामगूनहि शब्द-चमत्कृतीच्यामुळे विनोद निर्माण होतो. उदाहरणार्थ —

शालुकशालकी । तुझि माझी पालखी
 पगडा फू बाई पगडा फू ॥
 गेलें होतें अगणी । विसरलें कंगणी
 पगडा फू बाई पगडा फू ॥
 गेलें होतें माढी । विसरल साढी
 पगडा फू बाई पगडा फू ॥
 गेलें होतें परसा । विसरलें आरसा
 पगडा फू बाई पगडा फू ॥
 गेलें होतें तुळशी । विसरलें कळशी
 पगडा फू बाई पगडा फू ॥

त्याचप्रमाणें सुली 'भोंडला' नावाचा जो खेळ खेळतात त्यावेळीं त्या जीं गाणीं म्हणतात तीं पण अशाच तऱ्हेच्या चुस्तुरीत विनोदानें भरलेलीं असतात.

✓ 'साव्वाई, साव्वाई मला आल मूळ' म्हणून माहेरीं पाठविण्याबद्दल साव्ची विनवणी करणारी सून व ती विनवि घुडकावून टाकणारी साव्. माहेराहून सासरीं नेण्यासाठीं आलेल्या मामजींना पाहून—

✓ क्षिपर कुतर सोडा ग बाई
 मामजी न्यायला आले ग बाई—

म्हणून म्हणणारी बालवयाची सून यांच्यासमोरीचें सुंदर विनोददर्शन या भोंडल्याच्या गाण्यातून होतें.

स्त्रियांनीं रचलेल्या शुन्या गीतातून दिसून येणारी वक्रोक्ति लक्षात घेण्यासारखी आहे. 'शकरपार्वती विनोद' या नावाचें एक जुनें स्त्रीगीत या सदर्भात पाहण्यासारखें आहे.

एका हो शकरा बोलाचा अर्थ करा
 ऐक ग पार्वती बोलाचे अर्थ विती
 ✓ काय तूं घालीत होतीस । काय तू लायीत होतीस
 कुणाच्या मुखाकडे पाहून तू हसत होतीस ?
 काजळ मी पालीत होतें कुकू मी लायीत होतें
 आरशाच्या मुखाकडे पाहून मी हसत होतें...

त्याचप्रमाणें विनोदाची हृदयगम उदाहरणें

✓ काजळ कुकू हळद लागली कुट्टनी तुमच्या गाला !
 अहो हरी तुम्ही गेला सवतीच्या महाला—

यासारख्या सत्यमामेच्या सवालरूपी स्त्रीगीतातून दिसून येतात.

वरील उदाहरणप्रमाणे ओवी वाङ्मयांत दिसून येणारे विनोदाचे स्वरूप अत्यंत नम्र पण हृद्य आहे. आधीच या साहित्यांतील कुटुंबजीवनाचे लागोनांधे अतिशय हल्लवार हाताने आणि नाजूकपणे चित्रित केले गेले आहेत. त्यामुळे यांतील गालगला रळी पाडणाऱ्या विनोदालाही एक आगळेंच महत्त्व आले आहे. कारण या विनोदाच्या आंबतीमोवती मर्यादहीलढेचे अवगुंठण आहे.

सईचे लग्न नुकतेंच झाले आहे. कांहीतरी कारणास्तव तिने भवाराबरोबर अगोला घरला आहे तेव्हां तो तिला गमतीदार प्रश्न करतो—

भरतार पुढिल्यात, कां ग अस्तुरी अबोल्यानं

✓ तुझ्या डोरल्याचे सोने न्हाई जोखलं ताज्यानं ॥

सोने मी मोजून मापून आणलं नाही तर तुझ्या शब्दाची इतकी मोजमाप कां !

सईचा पती बाहेरगांवी गेला आहे अशा वेळीं विरहामुळे तिला चैन पडत नाही. तेव्हां शेजीबाई तिची गोड चेष्टा करते अशा ओवींतील नम्रविनोद पहा—

गेला कुन्या गांवीं माझ्या सईचा मोहन

✓ त्याच्या भिगर ग तिला ग्याड लागेना जेवन

कधी कधी हा विनोद टोमणे भारण्यासाठी निर्माण झालेला असतो. त्यांतील उपरोष पाहून घ्याया—

बहिणीला आणाया बंधू सांगतो घारा ओदी

✓ रानीला आनाया बंधू धुरेची बैले सोडी—

तसेंच

✓ चतुर बहिनीबाई ! तुझा हिंग फरपला

कचेरीत वास नेला । भाई रायाला—

वरील ओझरत्या उदाहरणांवरून या विशिष्ट लोकसाहित्यांमध्ये विनोद कशा रितीने फुलला आहे हे लक्षांत येते. आतांपर्यंत मराठीत लिहिल्या गेलेल्या मुखान्तिके-कडे विशेषतः त्यांतील विनोदप्रचुर मुखान्तिकांकडे पाहिले तर असे आढळून येते की विदूषकाच्या एकपात्री विनोदापासून तो नाटकांतील सर्वच पात्रे विनोदी असावीत येथपर्यंत मराठी मुखान्तिकाची उत्क्रांति होत गेली आहे. या संदर्भात विचारकरतांना ज्याप्रमाणे मराठीतील या मुखान्तिकामधल्या विनोदावर संस्कृत आणि पाश्चात्य मुखान्तिकांतील विनोदाची जशी छाप पडलेली आढळून येते त्याचप्रमाणे मराठी लोकसाहित्यांतील ईपद्-नाट्याचा देखील त्यावर बराच परिणाम झाला असावा असे वाटल्याखेरीज रहात नाही. कारण एक तर ते आमचे प्राथमिक स्वरूपांतले नाट्य आहे. ते कांहीसं ओबडधोबड असेल, रांगडें, खूल व असंस्कृतहि असेल. पण त्यांचे नाट्यत्व

नाकारता येत नाही. उलटपक्षीं कळसूत्री बाहुल्यापासून तों विष्णूदास भाव्याच्या नदी, सूत्रधार, विदूषक, गणपति, सरस्वति इत्यादि पात्रांनी व्यापिलेल्या नाटकापर्यंत होत जाणारा नाट्याच्या विकासाचा आलेख त्यात आपणास दिसून आल्याखेरीज राहात नाही. असा या लोकसाहित्यातील प्राथमिक स्वरूपाच्या ईप्ता-नाट्याचा स्वतंत्रपणे विचार केल्यास तो अप्रसुत ठरणार नाही.

मराठी नाट्याचा अगदी पहिला अविष्कार कळसूत्री बाहुल्याच्या खेळाच्या रूपाने झाला. कळसूत्री बाहुल्याचें उद्देख ज्ञानेश्वरीपासून आपणास पहावयाला सापडतात. ज्ञानेश्वरीत एके ठिकाणी पुढीलप्रमाणे ओवी आहे.

“ साईलडियाचे बाहुलें । दाखविल्या सूत्राचेनि चाले ।
तैसा मातें दावीत बोले । स्वामी माझा ।

साईलडियाचें बाहुलें म्हणजेच कळसूत्री बाहुली. या लाकडी बाहुल्या असत व त्याच्या हातापायांना दोऱ्या बांधून ‘सूत्रधार’ पडद्यामागे उभा राहून त्यांना नाचवीत असे. आज मराठी नाटककार विष्णूदास भावे यांनी १८७५ च्या सुमारास कळसूत्री बाहुल्याचें खेळ केले असल्याचा उद्देख त्याच्या चरित्रात आढळून येतो. या कलाप्रकारानेंच मराठी नाट्याचा प्रथम पाया घातला असे डॉ. वि. पा. दांडेकर आपल्या ‘मराठी नाट्यसृष्टि,’ खण्ड पहिला पृ. ६४, येथे म्हणतात. या बाहुल्यांना पडद्यामागून हलविणारा सूत्रधार वेगवेगळे स्वर काढून वेगवेगळ्या बाहुल्यांची भाषणेंहि स्वतः बोलत असे. या भाषणातून अनेक वेळा तो विनोदी कोट्या करी व श्रोत्यांना हसवी. जर्मन पंडित डॉ. पिशल व श्री. पु. गो काणेकर यांच्यामते भारतीय नाट्याचा उगम या कळसूत्री बाहुल्याच्या खेळात आहे.

नाटकांतील सूत्रधार हा या खेळातील सूत्र ओढण्याच्या सदमौतच प्रचारात आला. या बाहुल्यात स्त्रिया व पुरुष दोन्हीहि असत. याच्या साहाय्याने करण्यात येणाऱ्या खेळाचें कथानक पौराणिक असे. या खेळाला जुन्या मराठीत ‘दाख्यन’ या नावानें संबोधित असत. हे खेळ करणारे लोक अनूतहि काही लेडेगावातून वावस्ताना दिसतात. सावतवाडीच्या बाजूला या बाहुल्याचे खेळ ‘ठाकर’ नावाची एक जात करीत असते. प्राचीन हिंदु संस्कृतीचे अवशेष जावा, सुमात्रा, चालि इत्यादि देशात सापडले आहेत त्या ठिकाणीसुद्धा कळसूत्री बाहुल्याचें खेळ असलेले दिसतात.

1 Dr Fieschel The Home of the Puppet Play English Translation by Mildred C Twaney 1902

१ पु गो काणेकर—‘माझ्या बाई नाट्यसृष्टि’ ११४४

फळपत्री घाटुल्याच्या नंतरचा नाट्यप्रकार दशावतारी नाटकें हा होय. एकेकाळीं दशावतारी नाटकें हीं महाराष्ट्रियाची घर मोठी करमणूक होती. विशेषतः कोंकणांत तर हीं नाटकें करण्याचा अधिकार विशिष्ट घराण्यानाच नेमून दिलेला होता. व त्यामुळे मोचेमाडकर दशावतार, पांसेकर दशावतार, सओळीकर दशावतार अशीं नावेंच या 'मडळ्या'ना दिलेली असत. या नाटकातील मुख्य पात्राचें काम त्या त्या घराण्यातील मुख्य व्यक्तीकडे नेमून दिलेले असे व गावातील इतर मडळी दुसऱ्या पात्राचीं कामें करीत असत. या दशावतारी नाटकातील महाभारत, रामायण, भागवत इत्यादीं तीन आख्याने घेतलेली असत. कथेचें अनुसंधान नटाना प्रथम समजावून दिलें जाय व तेवढ्या भाडवलावर नट ऐनवेळीं रंगभूमीवर उत्स्फूर्तपणें संवाद करीत. या नाटकात सूत्रधार व त्याचें सायीदार रंगभूमीवर येऊन प्रथम गाणें म्हणत. या गाण्याला 'घुमाळ' असें म्हणत. नंतर गणपति, शारदा व ब्रह्मदेव हीं पात्रें रंगभूमीवर प्रविष्ट होत असत व मग त्याच्यामध्यें विनोदी संवादाबाब होत या संवादाबाबत पुष्कळदा गावातलें राजकारण आणलें जाय. आणि इतर स्थानिक घटनांचेही खुपीदारपणें उपरोधपूर्ण उल्लेख केले जात. त्यामुळे या संवादावर ओते अगदीं स्फूप असत. नाटकाच्या शेवटीं शेवटीं देव आणि दानव यात युद्ध होत असे. त्यात देवाचा जय होऊन नाटकाचा शेवट सुखान्त होई. १८४३ ते १९०० पर्यंतच्या काळात आपल्याकडे निर्माण झालेल्या पौराणिक नाटकावर या दशावतारी नाटकाचा बराच झालेला स्कार झालेला आढळून येतो. व त्याच्या खुगा किलोस्करदेवाच्या काळापर्यंतहि तुरळक राहिलेल्या दिसतात.

पेशवाईच्या काळात जीं दशावतारी नाटकें होत त्यामध्ये सविधानकाची रचना, व्यक्तिदर्शन, अकृत्रिम, सुगम भाषाशैली या बाबतींत पुष्कळच प्रगति झाली होती असें अनुमान 'महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेंत छापल्या गेलेल्या पेशवाईतील एका दशावतारी नाटकावरून आपणांस काढता येते.' इतकेंच नव्हे तर या दशावतारी नाटकात शकामुराचें जें एक पात्र येई त्याचा वेप, त्याच्या चेहऱ्याची रंगभूषा व त्याचे विनोदी भाषण याचींच उत्क्रांति युद्धाच्या नाटकामधून विदूषकाच्या पात्रात झालेली दिसते.

ग्रामीण जनतेला प्रिय असणाऱ्या या दशावतारी नाटकाप्रमाणेंच देशावर मारूड, गोंधळ, ललित, तमाशा व बहुरूपी या कलाप्रकारानाहि अतिशय लोकप्रियता लाभली आहे तत्त्वज्ञानातील गूढ सिद्धांत व प्रमेयें सर्वसामान्य जनतेला सहज आकलन व्हावीत या हेतूनें ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, इत्यादि सन्तकवींनीं मारूडे लिहिलीं. मारूडे ही रूपकात्मक असतात व ही मारूडे

करण्याची पद्धती काहीशी नाट्यात्मक असते. श्री शानेश्वराचें—

कृष्णा तुझी घोंगडी चांगली
दिलीस मजला चांगली

किंवा

कुला सभाल रे सभाल
आपुल्या गाई—

हें श्री नामदेवाचें मारुड त्यातील गमतीदार शब्दरचनेमुळे बहुजनसमाजामध्ये
फार प्रिय झाले होते त्याच प्रमाणे

अन आयाई विंचू चायला
आता काय करू-आता काय करू

हें प्रफनाथ कवीचें रूपकात्मक मारुड आजहि खेड्यापाड्यातून मोठ्या
रसिकतेने गायले जाते जवळ जवळ पाचशे वर्षे या नृत्यनाट्य प्रकाराने बहुजन
समाजावर मोहिनी घातलेली आहे.

मा प्हेरीज मारुडात वैदू, जगम, वासुदेव, कोल्हाटीण, मुरळी, महारीण,
घोरे सोम सजवितात. मराठी नाट्यसृष्टीत मारुडाचें स्थान अगदी प्राथमिक
स्वरूपाचें व तेंही अत्यल्प आहे दशावतारी नाटकात व मारुडात एक मुख्य भेद
आहे. दशावतारी नाटकाची कथानके पुराणातील कथांवर आधारलेली असतात
तर मारुडामध्ये, मानवी जीवनावर भर दिलेला असतो. महाराष्ट्रशब्दकोशात
य. रा. दाते यांनी १३६० पानांवर मारुडाचा अर्थ 'कटाळवाणी हकिकत'
असा दिला आहे हा अर्थ स्वरूप वाचक आहे. वास्तविक 'मारुड' हा शब्द
'भराड' या शब्दापासून आला आहे. भराड म्हणजे नाच करून देवापुढें घातलेला
गोवळ असा आहे. मारुडाचा बहुशब्द अशीही एक व्युत्पत्ति आहे. मारुडातील
खालील सोम भाषाशैली व विनोद या दृष्टीने लक्षात घेण्यासारखी आहेत.

सोम वासुदेवाचें

दान

तुम्ही आयाचायाहो ॥ या वासुदेवणीला चोळी ॥ लहान मुलीची या अर्गीची
कचोळी ॥ घडी पाट्य लुगडी ॥ तुम्ही खावे हेच येळी ॥ अहो पाटील लावाहो ॥
या शेला कृपा करून ॥ दोईचे मुद्रातें या आपले हातें करून ॥ आणि शाल
दुशाल ॥ टाकाव्या आगावरून ॥ पाऊड पावले ॥ पदरीच्या विठोवाला ॥

द्वारकेच्या कृष्णाजीला ॥ दान पाव ॥ अयोध्येच्या रामचंद्राला ॥ काशीच्या विश्वनाथाला ॥ जाराई जोखार्हाला ॥ कोंकणच्या वागजार्हाला ॥ दान पावले हरेस्वरा मोरेस्वराला ॥ भुलेस्वराला ॥

सोंग दिंडीगाण

आम्हीं निगुंणपुरीचे रहिवासी दिंडीगावण ॥ चालले तोर्यालागुन ॥ शान दिंडी सांचा घेऊन ॥ धृ० ॥ मंदीळ अंगरखा विजार संगीन ॥ हे मकीचे भूषण ॥ एक शमला दिला सोहून जी जी ॥ हे अलंकार दागिने दिले चढवून ॥ गळ्यांत माळा घादून ॥ तेथे स्नान करून, केले रक्मिणीचे दर्शन जी जी ॥ चाल ॥ गंगा गोदावरी यमुना सरस्वती ॥ नर्मदा कावेरी गोमती त्या तीर्थांतुन मिळती जी जी ॥ तोड ॥ बाराच्या अमलामध्ये भक्त येऊन ॥ गंधपुष्पे घाहून पूजितो आनंदाने जी जी ॥ २ ॥ काय असेल खुबी आज घोळा, रघुमती जी जी ॥^१

सोंग दिंडीगाण

पा.—बहो रामराम । दि.—रामराम । पा.—तुम्ही कोण ? दि.—आम्ही दिंडीगाण—पा.—आमच्या गांवचा दिंडीगाण आहे तो मागू देणार नाही. दि.—त्याच्या आमच्या विचाराने मागू; त्यास बोलवा. पा.—अरे पद्या, पद्या । न. दि.—कार लेका गद्या गद्या । पा.—अरे तुझ्या गांवांत दिंडीगाण आलेत, छोकर ये—न. दि.—अरे दोनचार दिगापी लावून घाण काढून टाक. पा.—अरे लेका घाण नाही, राजदिंडीगाण आलेले आहेत. न. दि.—हं आले. (असे म्हणून खांबावर दिंडी अंगावर कांबळी घेऊन पुढील गाणे म्हणत येतो.)^२

भारूढाग्रमार्गे गोधळांतहि सलग असें कयावृत्त सद्गुण असत नाही व त्यांत प्रत्यक्ष अभिनयालाहि फार थोडा वाव असतो. अंबाबाईच्या पूजनासाठीं केलेले नृत्य व गापन म्हणजे गोधळ असा 'गोधळ' या शब्दाचा रूढ अर्थ आहे. गोधळ या शब्दाला अध्यात्मामध्येहि एक विशिष्ट अर्थ आहे. दुर्जन्याच्या दुष्कृत्यामुळे जगांत जेव्हां पापांचा गोधळ माजतो व मन गोधळून जाते त्यावेळी ईश्वर अवतार घेऊन मायापटल दूर करतो ही पारंपारिक कल्पना या शब्दामागे आहे. या दृष्टीने श्री. नामदेवाचा खालील 'गोधळ' अवश्य पहाण्यासारखा आहे.

स्वकात्मक उपदेश

गोधळ

२१०५ प्रथम अवतारी आई शोर ख्याति केली वो । ब्रम्हयाचा केवारा आपण मत्स्वरूप झाली वो । धुडाळिल सागर आई शंखासुत मिठी घाली वो ।

१. ललितसंग्रह भाग १ ला पृष्ठ २८.

२. ललित संग्रह भा. १ ला, पृष्ठ २८-२९.

बघियले राक्षस ब्रम्हपुरी त्वा स्थापिलें वो ॥ १ ॥ ऐसीं बहु लोका माझारी आईं
खेळतसे गोंधळी वो

पितृवचनाप्रमाणें आईं वनवासासी गेली वो । अठरा पद्में वानर मेळवूनी
गोंधळ घाली वो । बघिला दशशिर लक्षा शरणागता दिघली वो । कौसल्या माउलि
देवा बदीसोडी केली वो ॥ ८ ॥ वसुदेवकुळ टिळके तरी तू कसावरमारिके वो ।
कुळातकुळतारिके तरी तू कौरवसहारिके वो । पांडवप्रतिपाळके भक्तजनासि तारके
वो । तुझा गोंधळ गाता अये कोण वर्णू शके वो ॥ ९ ॥

पुढलिकाकारणें पदरपुरी केला वास वो । तुझा गोंधळ गाता थोर जिवा
उल्लास वो । तू माये माउली तुझा मज बहू विस्वास वो । विनवी विष्णुदास नामा
तुझा दासाचा मी दास वो ॥ १२ ॥

“कालांतरानें गोंधळाचें हें मर्यादित नामसकीर्तनात्मक स्वरूप बदलत जाऊन
त्यात तत्कालीन वा ऐतिहासिक शूर व्यक्तींचे पोवाडे गाणें, नकल करणें बगैरे
गोष्टींचाहि अतर्भाव होऊ लागला. गोंधळ करणारी गोंधळी नावाची एक स्वतंत्र
जातच अस्तित्वात येण्याइतका हा^१ कबनप्रकार मराठेशाहींत लोकप्रिय झाला.”^२

या गोंधळात सर्वांत महत्त्वाचा भाग नकलचा असतो मात्र या नकलचा
प्रत्यक्ष गोंधळाशीं संपर्क पारसा असत नाहीं. गोंधळाचाहि मराठी नाट्यसृष्टीशीं
अगदीं अल्प संपर्क आहे. डॉ. वि. पा. दाढेकराच्या मते...

“सतराव्या शतकाच्या सुरुवातीला मुसलमानांच्या अत्याचारी धोरणाचा
प्रतिकार करण्याच्या हेतूनें तुळजापूरच्या अंबाभवानीची सेवा महाराष्ट्रात रूढ झाली.
साहजिकच मग अंबाभवानीला पुनवत् वाटणाऱ्या गोंधळ्यांना महाराष्ट्रात मानाचें
स्थान प्राप्त झालें.”^३

अजूनहि आपल्याकडे खेळ्यापाळ्यातून व जुन्या परंपरेच्या धराभ्यात विवाह
प्रसंगी गोंधळ घालण्याची प्रथा दिसून येते.

भारूड व गोंधळ यांच्यापेक्षा लळितात नाट्याचा अशा जास्त प्रमाणात
पहावयास सापडतो. लळितात भारूडापेक्षा अधिक सुदृढता व नियात्मकताहि
असते. मराठी नाट्यवाङ्मयामध्ये नाटकाची जास्तीत जास्त साम्य असणारा लळित
हाच सर्वांत जुना प्रकार आहे हीं लळितें नवरात्रामध्ये शेवटच्या दिवशीं दाखविलीं

१ श्रीनामदेवमहाराज यांच्या अभय्याची भाषा—‘गाथापत्रक अर्थात सकलसतगाथा’
—पृष्ठ २११

२ मराठी नाट्यरचना—पृ ३८९.

३ मराठी नाट्यसृष्टि खंड १ ला पृ ४८

जात असत प्रारम्भी लळितात एकच सोंग येई व ते मनात उद्भवणाऱ्या अहकारी विचाराचें विडम्वन करीत असे. शेवटीं एकादा वेदातपर सिद्धान्त सांगून ते निघून जाई. लळिताचें स्वरूप प्रारम्भी पदमय होतें. पण नंतर ते गद्यातहि लिहिले जाऊ लागले. लळितामध्ये चौपदार, भालदार, छडीदार, दिडीगाण, वासुदेव इत्यादि पात्रे येत व तीं गाणी गात. हळूहळू श्रोत्याच्या करमणुकीसाठीं लळितात नकला होऊ लागल्या. परस्परविरोधी स्वभावाची, पक्षाचीं अथवा धर्माचीं दोन माणसें समोरासमोर येत व एकमेकाशीं तटा करीत. तो तटा अधिक पेटविण्याचें काम पाटील नावाचें एक यात्र करीत असे. या तीन व्यक्तींच्या सवादातून विविध प्रकारचा विनोद निर्माण होत असे. पुढें मारुट, गोंधळ व लळित या तिन्ही प्रकाराचीं काही उदाहरणे दिली आहेत.

भाटाचें सोंग

गा. भाट—॥ नकल ॥ दिवळात दिवस तुझे आईचा दिवस, तुझे बापाचा दिवस, थरकत घोडा मडकत निशाण अठरा थरनके राज्य महाराज ॥ १ ॥

भाट—॥ गात ॥ भालेगाव, घानगाव, घानगाव, करजगाव, गोरेगाव, बेजळगाव, बेळगाव, वडगाव, पिंपळगाव, भानवगाव, जयगाव, तासगाव, आरनगाव, धामणगाव, राजनगाव, बेळगाव, बेटगाव, लोहोगाव, धुळेगाव, भीमगाव, जैसे घाकन चौऱ्यायसी गाव देखकर आये हैं भाट, थरकत. ॥ २ ॥ गा. भाट ॥ नकल ॥ गायात गाव भाजगाव किंवा गीरगाव, किंवा परगाव, थरकत घोडा मडकत निशाण ॥ २ ॥

जंगमाचें सोंग

हर हर हर भग्नेश्वरा शिवलिंग शिवलिंग. पा. अहो आपण कोण आहा ! जगम. नावा जगम, नैवेद. पा. आपण जगम आहा काय ! ज. यात्री पा. आपण कोठून आले ! ज. होबळी दिनवदे. पा. आपले नाव काय ! ज. लिंब हे सयाना पा. आपण काय कारणास्तव येथें आले ! ज. नावा यातक व दिंदी याड देना ते पेटम. पा. अहो आपल्या दोघीं ब्रिया चुकल्या आहेत काय ! ज. यात्री. पा. किती वर्षे झाली ! ज. हन्याडु पा. अहो, हन्याडु म्हणजे काय समजावें ! ज. वन याड मुर नार आयदु ओल येद उचत हात हन्याडु. पा. अर्धी बारा वर्षे झालीं काय ! ज. यात्री. पा. तुम्हीं कोठें कोठें शोध वेल ! ज. कोल्हापूर शोध माडते, सोलापूर शोध माडते, नरसिंगपूर शोध माडते, बदलापूर शोध माडते, येली सोहाद तडुल्ला २

वाघ्या

वाघ्या, जानु म्हाळसा दोघी माडती पाहाती सकळ शार्दे ॥ यात काई बरी गत नाही ॥ धृ० ॥ बानु म्हणे म्हाळवे काहीं तरी जातीवर जाणें ॥ तुला काय होतें सागून ॥ कल्पतरूच्या झाडाखालीं चिंध्यास गाठीं देणें ॥ तुला काय सागू घडाणपण ॥ चाल ॥ कशि येऊन पडली गळां ॥ लाविला लळा भुलविला राजा जी जी जी ॥ गति तुझी ठाऊक अवघी कथा ऐक बानाई ॥ धनगर तुझा पिता ऐक बानाई ॥ विरदेव तुझा चुलता ऐक बानाई ॥ सदा भरण्यात फिरतो एक बानाई ॥ गेला जन्म मेल्या वळिता एक बानाई ॥ कठिण शब्द बोलता काळजामधीं रुतली सुळई ॥ यात काहीं बरी गत नाही ॥ १ ॥ बानु. ॥

(चताग्रणी) स.-अहो पाटील, यानें काय गायलें ? पा.-यानें जागरण केलें-से.-आम्हीं करितों. पा.-ठीक आहे. स.- (नक्कल) अगे राजस. रा.-काय म्हणतोस ? स.-दूर घर. रा.-काय काय ? स.-अरे हें काय ?-रा.-आम्हीं पितरें घालितों. पा.-वाहवा ! अरे वाघ्या, तुझ्या अगात देव आज. स.-बरे आहे हु हु हु. पा.-अरे तुझ्या आगात काय आलें ? सद्ग.-देव आला पा.-देवा पाऊस पडेल काय ? स.-जग काय म्हणतात ? पा.-पडेल. स.-तर पडेल. पा.-वाहवा अहो देवा, आमची मुरळी गरोदर आहे, भिला मुलगा होईल किंवा मुलगी होईल ? स.-मुलगा होईल नाही तर मुलगी होईल. पा.-वाहवा ! हरलास किं जिंकलास ? स.-हरलों. पा.-वे तर भडारा आणि घारी मागत जा.

पद.

सवरण घारी दे घारी दे मल्हारी ॥ तुझ्या घारीचा घारीचा भीकारी ॥ धृ० ॥ घारी झुवर्णं मुवर्णं सोन्याची ॥ घारी माणिक माणिक मोत्याची ॥ आम्हा दिलें हो दिलें तावेदान ॥ देव देईल देईल सहस्रगुण ॥ सवरण घारी. ॥ १ ॥

पेशवाईच्या उत्तर काळामध्ये शाहिरी काव्य निर्माण झालें. होनाजीवाळा, परशुराम, सगनमाऊ, रामजोशी, प्रभाकर या शाहिरांनी पोवाडे आणि लावण्या निपुल प्रमाणात लिहिल्या. ह्या लावणी वाळ्यावातूनच तमाशा हा लोकनाट्याचा प्रकार निर्माण झाला आहे. लावणी हा एक विशिष्ट गायनपद्धतीचा प्रकार आहे. कडे किंवा डफ घेऊन त्याच्या साधीनें या लावण्या गायल्या जात. वेगवेगळीं सोंगें घेऊन अभिनयासह लावण्या म्हणण्याची पद्धत पेशवाईच्या उत्तरार्धात पडली. हाच तमाशाचा आरम्भकाल होय तमाशामध्ये कडे वाजवून लावणी म्हणणारा शाहिर, तुणतुण्याच्या साधीनें लावणीचें पद म्हणणारें दोन इसम आणि स्त्रीचें सोंग घेऊन लावणीतील अर्थानुरूप हावभाव करणारा एक नाच्या पोऱ्या एवढीच मंडळी

त्यावेळीं असत. यावेळीं तमाशात जे सवालजबाब होते ते बहुधा पड्यातच असत. सोंगाड्याचें पात्र तमाशात जरा नंतर आलें हल्लीं तमाशामध्यें 'वग' आलें आहे. वगाचें स्वरूप थोडक्यात पुढीलप्रमाणें असतें. तमाशात तीनचार पद असतात. दोलकीचा पद प्रथम गणगौळण म्हणतो. गणात ईशस्तवन असतें. गवळणीमध्ये कृष्ण व त्याचा मित्र आणि राधा व तिच्या सख्या असतात. त्या गौळणी मयुरेच्या बाजाराच्या जावयास निघालेल्या असतात. कृष्ण व त्याचे सोबती त्यांना अडवितात. त्या उभयतात थोडेंसं सवालजबाब होतात. शेवटीं कृष्णाचा पक्ष हार खातो. या सवादात थोडासा गद्य भागही असतो व तो ऐनवेळीं ज्यानें त्यानें उत्स्फूर्तपणें म्हणावयाचा असतो. गौळणी नंतर सगीत बारी येतें. या बारीमध्ये रागदारीची गाणीं असतात. सरतेशेवटीं वग असतो हा 'वग' म्हणजे ओगडघोबड स्वरूपाचें नाटकच होय. नायक, नायिका, खलनायक वगैरें मंडळीं यातही असतात. वगाचा विषय ऐतिहासिक, पौराणिक किंवा सामाजिक असतो. विनोदनिर्मितीसाठीं सोंगाड्याचें पात्र वगात अवश्य असतें वगात अधूनमधून लावण्याहि असतात वगामधील विनोद हजरजबाबीपणाचा उत्कृष्ट नमुना असतो. पण पुष्कळदा हा विनोद अतिशय उत्तान व क्वचित् प्रसर्गी अश्लीलही असतो

साळूची लावणी

महार.—साळू माझी गोष्ट आईक जरा, एकवार मोडीत तुझा कुरा ॥
शिपाईं हिंडे छराबावरा नीं लावून दुरा ॥ चल जी ग ॥

महारीण —कशापायीं मोडाल माझा कुरा, परामर्शीं अन्न साया नाही
जरा ॥ बायको जाते शेजारणीच्या दारा, नित उसन्याला ॥ चल जी र ॥

महार —माझा घरीं काय उन, रुपये भरले उदड सोन ॥ गावात करितो
देन घेन, मला का उन ॥ चल जी ग ॥

महारीण —तुला नाहीं काहीं उन मग, किरतोस गल्लीन ॥ किती सागू
तुला शानपन, वेडा का झाला ॥ चल ॥

महार —नको थोड शिपायासी, पाच हत्यार माथा कबरेसी ॥ ढाल तलवार
बरछी खासी लढायासी ॥ चल जी. ॥

महारीण —कुठें रडून वेळें नाव कुठें मिळविलें इनाम गाव ॥ अजानानून
चालला जीव नका करू प्याव ॥ चल. ॥

महार —नाहीं उपायी मरावयाचा परामर्शीं सैबाक ताजा खासा ॥ नित्य
भात होतो पत्तीला आभ्यामोहोराचा ॥ चल ॥

महारीण —मेल्याची बडीजाव मोठी बायकोच्या हुगडपाला नारा गाठी ॥
आई घोंगलसी चोळीसाठी ॥ मला हाय ठाव ॥ चल. ॥

महार —बायकोचें हुगड रेशमीकाठी चोळीर जरीची पटी ॥ हातामधीं
हिन्याची आगठी, गळ्यात कठी ॥ चलजी ग ॥

महारीण —आपल्या बायकोची मीत मोठी मग का लागलास दुसऱ्या पाठी ॥
परकी नार विपाची वाटी ॥ वेढा का झाला ॥ चल. ॥

महार —वेढा झालें तुझ्यासाठी, तू दिखतीस गोरी गोमटी ॥ एकवार दे
पानाची पेटी बघनि रगमहाली ॥ चल जी ग ॥

महारीण —घोऱ्हा मस्तिमधीं आला रेढा पत्तालीचा मातला ॥ आडमूठ
फळेना याला बाधा खावाला ॥ चल ॥

महार —नको ग नारी बाघू खावाला मी एक सवाल सागतों तुला ॥ नारी
परका पुरुष पहावा आल्या जन्माला ॥ चल जी ग ॥

महारीण.—परका पुरुष बापासमान सेंवर केला मायनापान ॥ लग्नाचा
जोडा पाहिला त्यानें सेंवर केला ॥ चल जी र ॥

महार:—लग्नाचा जोडा कुणी पाहिला ॥ कली मधीं नेम कुठें राहिला ॥
हरि पाडु गातो सभेला नमन देवीला ॥ चलजी ग जी जी ॥ १ ॥

फार्स व प्रहसन—हे दोन शब्द समानार्थी आहेत १८६० च्या सुमारास
आपल्याकडे प्रेक्षकांच्या मनोरंजनासाठी फार्स हा प्रकार नाटकाच्या अखेरीस करून
दारविष्याची प्रथा पडली. ज्यामध्ये विनोद प्रामुख्याने आढळतो व त्या विनोदाची
बैठक अतिशयोक्ति अथवा अवास्तवता असते, अशा नाट्यप्रकारालाच फक्त पाश्चात्य
देशात फार्स संबोधण्यात येतें. पण आपल्याकडे अवास्तव प्रसंगावर आधारलेल्या
त्याचप्रमाणें सपूर्णतया विनोदी अशा नाटकांसाठी 'फार्स' म्हणण्याची प्रथा
आहे. इंग्रजी भाषेत फार्स हा शब्द *Farce* या Latin शब्दापासून आलेला आहे.
फार्समध्ये असलेला विनोद हा कनिष्ठ दर्जाचा असतो. त्यातील घटना अतिरंजित
व उच्चल प्रकृतीच्या असतात.

फार्साबद्दल ए. निकोल यानें आपल्या *The Theory of Drama* या ग्रंथात
म्हटलें आहे—

"Farce according to etymologists, is a word derived
ultimately from the Latin 'fradio' 'stuff', - so that farce means
the type of Drams "stuffed with low humour and extravagant

wit" The word came into frequent use in England only towards the end of the seventeenth century"

मराठीमध्ये अनेक फार्स उपलब्ध आहेत. हे सर्व फार्स १८७० ते १९०० या कालखंडात रचले गेलेले आहेत. 'नारायणरावच्या मृत्यूचा फार्स, विजोड्याचा फार्स, ढेरपोड्याची पजिती, करजाचा मनोरंजक फार्स, अनारद्याचा फार्स, असे अनेक फार्स या काळात रंगभूमीवर दाखविण्यात येत असत. या सर्व फार्सांमध्ये एक वैशिष्ट्य म्हणजे थोड्या प्रवेशात अनेक घटना यात घातलेल्या असतात. या घटनांचा सघर्ष आंतरिक सघर्ष नसून शारीर स्वरूपाचा असतो. फार्सांत कथानकातील घटना जरी अवास्तव असल्या तरी त्यांचा शेवट मात्र नीतिनियमानुसार झालेला असतो. यातील विनोद जसा अश्लील असतो तसाच शृंगार, खुला व उत्तान असतो. फार्सांचे बहिरंग नाटकासारखे सगतवार, तर अंतरंग तमाशासारखे अश्लील स्वरूपाचे असते. १८८० च्या नंतर पाटणकरासारख्या नाटककारांची संगीत नाटके लोकप्रिय होऊ लागली. त्यामुळे अर्धवट सुतस्कृत व अर्धवट ग्रामीण असा हा नाट्याचा प्रकार मागे पडला. या फार्सांन व आढळून येणाऱ्या विनोदाचे स्वरूप कसे असावयाचे हे खालील उदाहरणावरून लक्षात येते.

स्थळ-स्नानाची जागा.

(चमक व चक्रम प्रवेश करतात.)

चक्रम —अगो, आता माझे अग चोखून चोखून अगदी हलके झाले. आता तू जा, मी आपले स्नान उरकतो

चमक —बर तर कर हो धापोळ, मी जाते. (जाते.)

चक्रम —(पाण्यात हात बुडवून) अबचच ! आषण हँ ! (गडबडराव प्रवेश करतो)

गड० —मामा, हँ काय चालल आहे !

चक्रम —वा वा ! जगई बापू आम्हाला चांगले फसविले !

गड० —मग काय कराव हो ! तुम्ही याच ना म्हणून असे केले.

चक्रम —मले शाबास ! बरे स्नान करतो ह.

गड० —काय स्नान ! मग शौच-मुख-मार्जनादि सर्व विधी आटोपला !

चक्रम —म्हणजे मी तें घरीच उरवून आलो

गड० —आणखी स्नान येथे करणार ! बहावा ! तरी बरे, तुम्ही कट्टे हिंदुधर्माभिमानी, आमच्यासारखे सेवारक नाही आहा. अहो शास्त्राप्रमाणे स्नानाच्या आधीं मुखमार्जनादि उरकावयास नको वाटते !

चक्रम —ही सायकाळ आहे.

गड०:—बहावा । तुम्हीं बृद्ध आहा म्हणून बरें. पोराना मात्र सागावचे की सध्याकाळीं दिवसा उजेडी बाहेर जाऊन या. आणखी स्वतः मुर्ळीच जाऊ नये.

चक्रम:—खरें तें खरें । आणखी पोटातहि जाडय आहे, जाव हें चागल, मग रात्री पचाईत नको.

गड०:—चला तर घ्या ती तपेली. तो पहा शौचकूप.

चक्रम०:—ठीक आहे जातो तर. (तपेली घेऊन निघून जातो.)

गड०:—वारेवा । बायको असावी तर ही अशी । पहा येथें सारी अम्यग स्नानाची तयारी करून ठेवली आहे. चला तर आता स्नान करून घ्या. म्हातारा फरील स्नान थड पाण्यानें हवें तर. (कपडे काढून स्नान करतो व त्या भाड्यात थडपाणी ओतून निघून जातो.)

चक्र —(कानावर जाणवें अडकवून प्रवेश करतो) चला आता स्नानच करावें. (पाण्यात हात घालून अरे रेरेरे ।) इतक्यात पाणी थडगार झालें ह । आता काय करावें ! अगाला तेल लावलें आहे. (स्नान करू लागतो पडदा पडतो.)^१

आपल्याकडील बासुदीपुरी, गडचढरावाची गम्मत येगैरे सारख्या फार्समध्ये व इंग्रजीतील Interlude मध्ये बरेंच साम्य आहे. पथराव्या व सोळाव्या शतकामध्ये बोधपर किंवा पौराणिक नाटकाच्या मध्यतराचे वेळीं प्रेक्षकांच्या मनावरील ताण कमी करण्यासाठीं ही योजना असें. ह्या Interlude मधूनच पुढें सामाजिक विनोदी नाटकें जन्मास आलीं असें म्हणतात. आपल्याकडील काहीं फार्सांचा उपयोग मुद्रा ऐतिहासिक किंवा पौराणिक नाटकाच्या मध्यतरामध्ये केला जात असे Interlude प्रमाणेंच या फार्सांतून आपल्याकडील सामाजिक विनोदी नाटकें उत्क्रांत झालेलीं असावीत असें म्हटल्यास तें वायगें ठरणार नाहीं.

घर जी इप्तनाट्यें दिलीं आहेत त्यातून मराठी नाट्यसृष्टीचा कसा विकास होत गेला याची आता चागली कल्पना येईल या नाट्यामध्ये जो विनोद असें त्याचें स्वरूप बरेंचसें उघळ, भडक व ग्रास्य असें. परन्तु स्वभावनिष्ठ आणि प्रसगनिष्ठ विनोदाचे अनेक उत्तम नमुने त्यात पहावयाला मिळतात यात शका नाहीं मराठी नाट्य सृष्टीतील मुखान्तिकावर जशी संस्कृत व पाश्चात्य मुखान्तिकाची छाप पडली आहे त्याप्रमाणेंच मराठीतील या विविध अीफ्त-नाट्यांचाहि त्यावर थोडाबहुत परिणाम झाला आहे असें म्हटलें पाहिजे. विशेषत स्वभावनिष्ठ आणि प्रसगनिष्ठ विनोदाच्या बाबतीत या छोट्या नाट्यप्रकाराचें ऋण मराठी मुखान्तिकावर काहीं अशीं तरी खचित आहे

स्वभावनिष्ठ आणि प्रसंगनिष्ठ विनोदाप्रमाणेच शब्दनिष्ठ विनोद, चमकृतिपूर्ण वल्पनांवर आधारलेला फल्पनानिष्ठ विनोद, गतिशयोक्तीतून निर्माण होणारा विनोद हाहि मराठी सुखान्तिकामधून आपणांस पहावयास मिळतो. या बाबतीत जुनी लोकगीते, लोककथा, गृहणी व सुमापिते हे लोकवाङ्मयाचे प्रकार मराठी सुखान्तिकांना उपकारक कसे झाले आहेत त्याची उदाहरणे यापूर्वी दिली आहेतच.

अशा रितीने लोकसाहित्यातील सहजगत्या निर्माण झालेल्या विनोदाची उत्क्रांति होऊन त्याला इ. स. १८८५ च्या सुमारास एक विशिष्ट घाट मिळाला. या कालांत संस्कृत वाङ्मयातील विदूषकांचा विनोद व त्यानंतर शेक्सपियर, शेरेडन व मोलिअर या पाश्चात्य नाटककारांच्या नाटकांतील विनोद, यांच्या संस्करणादुळे मराठीतील विनोदाच्या स्वाभाविक स्वरूपाचा सामर्थ्य प्राप्त होऊ लागले व त्याचा परिणाम नाट्यवाङ्मयातील सुखान्तिका या प्रकारावर फार मोठ्या प्रमाणावर दिसून येऊ लागला.

प्राचीन संत आणि पंडित काव्यांतील हास्यकारण

‘ट्वाळा आवडे विनोद’ या शब्दात रामदासांनी विनोदाची अवहेलना केलेली असली तरी आपल्या प्राचीन सन्तकवींनी हास्यरसाला आपल्या साहित्यात वर्ज्य मानले होते असे नाही. महानुभाव कवींपासून तो शानेश्वर तुकारामादि सन्तकवीपर्यंत सर्वांच्या काव्यात वेगवेगळ्या प्रसंगी वेगवेगळ्या निमित्ताने कवींनी हास्यरसाचा अवलंब केलेला दिसतो. कधी वेदान्ताविषयक गूढ प्रमेयांचे विवरण करण्याकरिता, कधी लोकांच्या व्यवहारातील विकृत वागणूकीपासून त्यांना परावृत्त करण्याकरिता, कधी अहितकारक वर्तनाचा व सामाजिक दुष्ट रीतिरिवाजाचा उपहास करण्याकरिता आणि कधी आपणातल्या दोगी व मौंदू लोकांची टर उडविण्याकरिता प्राचीन कवींनी हास्यरसाचा भरपूर उपयोग करून घेतला आहे. सौम्य नर्मविनोदापासून ते कठोर कुचेष्टेपर्यंत विनोदाचे सारे प्रकार सत्वाध्यात आढळून येतात. सन्तांच्याहि पूर्वी होऊन गेलेल्या महानुभावांच्या काळापासून विनोदाला त्यांचे योग्य ते स्थान मिळालेले दिसून येते. नमुन्यादाखल सुप्रसिद्ध महानुभाव कवि भास्करभट्ट घोरीकर यांच्या ‘शिशुपालवध’ काव्यातील श्रीकृष्ण व रुक्मिणी यांचा हा प्रेमकलह पहावा. कृष्णाने रुक्मिणीव ‘माकड’ म्हणून चिडविले तेव्हा तिने रागावून त्याचे उर्गेतुर्गे काढले. कवीन हा प्रसंग मोठ्या रसाळपणाने रंगविला आहे. कृष्ण म्हणतो—

स्वयंवरा आली उर्वशी : ती मागौती धाडिली सायासी : कीं बुद्धि ठेली कैसी : जे हेचि वरावी ॥ सुदैवे ब्राह्मणे : कीक चढविले वायाविणे : शेवटीं एकेदि गुणे : मुजो न ये ॥ ते ब्राह्मण एक सावडे : मानुपाते नेणे पुढे : येरवी ऐसी माकडे : आम्हा का लागती “ ॥ तव भीमकी म्हणे ” पहा ! हो पहा ! ! याचे बोलणे : माते माकुडे केले येणे : या आपुली से नाही ॥ हा वाढिलला गोडुळी : म्हण कोण्ही लेकी : नेदी आपुली : तेया “ उर्वशी स्वयवरें आली ” : म्हणतां लाज नाही ॥ ताक विक्रिया गौळणी : दना चैकुळ मानी : ऐसाहि याची नेखणी : कळणी ने घे : गुजवेचि कवणे बोलें : आगा आठवरपण आले : ते वेळीं नंद लग्न लाविलें तुळसीचीं ॥ सेंवटीं तेणें झाडे काई होये . आपुलिया अवसान मूजो न ये : ते वेळीं रानी हिंडता पाहे : गोळणीचें ॥ या कूळ ना जाती . रूप ना सपत्ती गाई राखेया परीती : आखण नाही ॥’

शिशुपालवधातील कृष्ण रुक्मिणीच्या या प्रेमकलहात त्या उभयतांच्या ठायीं

मानवी गुणाचा कवीने आरोप केल्यामुळे विशेष गोडी आली आहे. सर्वसामान्य पतीपत्नी ज्याप्रमाणे एकमेकांना उणीउत्तरे बोलतात त्याप्रमाणे आदि-पुरुष व आदिमाया ही आपापसात कलह करताना पाहून श्रोत्यांना पुनः प्रत्ययाचा आनंद मिळतो आणि हेंच शिशुपालवध काव्यातल्या या भागामधील विनोदाचे रहस्य आहे.

शानेश्वरांनी आपल्या शानेश्वरीच्या तेराव्या अध्यायात अशानी पुरुषाचे जे वर्णन केले आहे ते उपरोक्षपर विनोदाचा उत्कृष्ट नमुना आहे. या दृष्टीने पुढील ओव्या पहाण्याजोग्या आहेत.

“ आणि फुके भाता फुगे । रेचिलिया सर्वेचि उफगे । तसा सयोग वियोगें । चढें वोढे ॥ पढली धार याचिया घाळसा धुळी चढे आकाश । हरिसा बळथे तैसा । स्तुती येळे ॥ निंदा मोटकी आईके । आणि कपाळ धरुनि ठाके । येथे विरे चारोनि चोले । चिल्लु जैसा ॥ तैसा मानापमांनीं होये । जो कोण्हीची उर्मि न साहे । तयाच्या ठायीं आहे । अशान पुरें ॥ आणि स्वार्थें अडुमाळें । जो पैर्यापासोनि चळे । जैसे तुणवीज दळे । मुगीयेचेनि ॥ पाजो सुदलिया सर्वें । जैसे धिडर कालवे । तैसा भयाचेनि नावें । गजबजे जो । मनोरयाचिया धारसा वाहणें जपाचिया मानसा । पूर्वीं पडला जैसा । दुधिया पाहीं ॥ वाउधाणाचिया परी । जो आभोकेहीचि न घरी । क्षेत्री तीर्थीं पुरी । पारो नेणें ॥ मातलिया सरदा । पुढती हूट, पुढती शेडा । हिंढणवारा कोरडा । ”

शानेश्वरांची तरल कल्पना, सूक्ष्म अवलोकन आणि दिव्य प्रतिभा येथे आपल्या चांगली प्रत्ययाला येते. अशानी मनुष्य घटकेंत गर्वाने फुगून जातो आणि घटकेंत निराश होतो हें सांगताना फुगणारा भात्या बरोबर घर चढणारी आणि लगेच पुन्हा खाली येणारी धूळ, पाण्याच्या येवाने ओलावणारा आणि लगेच पुन्हा सुकणारा चिल्लु यांचे जे दृष्टात शानेश्वर देतात ते जसे मार्मिक सर्वेच हास्योत्पादकहि आहेत. सुद्ध वस्त्राला, सुद्धच वस्तूचा दृष्टात देऊन उभयतांची ही सुद्धता शानेश्वरांनीं येथे आपल्या प्रत्ययाला आणून दिली आहे.

एकनाथानीं आपल्या साहित्यात विनोदाचा आभय पुष्कळ ठिकाणीं केलेला दिसतो विशेषतः गौळणी व पदे यांमध्ये पारमार्थिक विचार बहुजन समाजाच्या मनावर उमविण्यासाठी त्यांनीं जीं रूपकें वापरात आणली आहेत, तीं जतीं अर्थपूर्ण आहेत तशीच अनेकदा मोठी विनोदीही हालीं आहेत. भारुडाची उदाहरणे मागील प्रकरणात दिली आहेतच. या खेरीज पुढील उदाहरणे लक्षात घेण्यासारखी आहेत.

छा.

हळद वाडू वाटिला पाटा । अवगुणाचा नवरा हळदीनें उटा ॥ १ ॥ नागवा
नवरा नागवी नवरी ॥ दोघें वसली चराचरी ॥ २ ॥ नागव्या नवण्यानें नवरी
नेसिला ॥ नागव्या नवरीनें नवरा वटिला ॥ ३ ॥ सेजमडपी दोघेंचि दोघें ॥ एका
जनार्दनीं नाचती मोगें ॥ ४ ॥

किंवा दुसरें 'भूत' नावाचें भावद.

भूत जमर मोठेंग माई ॥ हालीं झडपण करू गत काई ॥ भूत. ॥ धृ. ॥
मुयचाटुचे कैले देवगुणी ॥ या भूतानें धरिली कशी ॥ भूत. ॥ १ ॥ लिंबू नारळ
कोंबडा कुतरा ॥ त्या भूतानें धरिला थारा ॥ भूत. ॥ २ ॥ भूत लागलें नारदाला ॥
साठ पोरें झालीं त्याला ॥ भूत. ॥ ३ ॥ भूत लागले धुववाळाला ॥ उभा अरण्यात
ठेठा ॥ भूत. ॥ ४ ॥ एका जनार्दनीं भूत ॥ सर्वांठाची सदोदित ॥ भूत जमर. ॥ ५ ॥ १

छा दोन्हीं भावदातून अध्यात्मिक विचारसरणी आणि परमेश्वराचें सामर्थ्य व
सर्वव्यापित्व अगदीं अडाणी माणसालाही चटकन् आकलन होईल अशा रीतीनें
एकनाथानीं कसे दाखवून दिले आहे ते पाहण्याजोगें आहे. ही भावद ऐकत असताना
त्यातील विनोदपूर्ण शब्दरचनेनें ओते खदखदून हसत असतील व त्याचरोषरच
परमार्थाचें ज्ञानही त्यांना सहजासहजी होऊन जात असेल.

तुकारामाचा सर्व विनोद सहेतुक आहे. मानवी स्वभावात अगर व्यवहारात
जी विसंगति त्याला आढळून येई त्यावर प्रसंगीं कठोरतेनेही आणि प्रभावीपणानें
त्यानें विनोदाचें हत्यार चालविलें आहे. त्याच्या विनोदाचा कल निर्मळ हास्यो-
त्पादनाकडे किंवा रजनावडे नसून उद्बोधनाकडे विशेष आहे. तुकारामाचा
विनोद जितका मार्मिक तितकाच मर्मभेदक असतो. कचित् प्रसंगीं तो अश्लीलते-
कडेही झुकतो. पदरपुरला जातानाही ससाराचा छेप जिला सुटत नाही अशी
गहिणी, एकत्र कुटुंबातून बाहेर फुटण्याचा आपल्या पत्नीला सखा देणारी सासुरवाशीण
पुराणिनाच्या विवेचनातील तात्विक आशय घ्यानीं न घेता आपल्या हरविलेल्या
बोकडाची व त्या विवेचनाची सागड घालणारा अडाणी घनगर, कलियुगातील
मोडु सत तसेंच म्हातारपणींही कपाळाला मुढावळ्या चाघणारे उल्लू म्हातारे या सर्वां
वर तुकारामानें आपल्या विनोदाच्या द्वारा कडाडून हल्ला चढविला आहे.

सर्व सतकवीमर्थे समाजसुधारणेसाठीं आणि दमस्कोटासाठीं विनोदाचें
साह्य तुकारामाइतकें दुसऱ्या कोणाही सतकवीनें क्वचित्च घेतले असेल. त्याच्या
अमगातील कित्येक विनोदस्थले मानवी स्वभावातील विसंगतीवर आधारलेलीं

आहेत. स्वभावनिष्ठ विनोदाचे हे उत्कृष्ट नमुने म्हणावे लागतील. नमुन्यादाखल पुढील कांही अभंग पदाचे:—

जातो वाराणसी । निरखी गाई घोडे म्हरी ॥
 गेलो घेतो नाही ऐषा । सत्य माना भरंवसा ॥
 नका काढूं माझी पेंये । तुम्ही वरळा भूष खावें ॥
 भिकारियाचे पाटी । तुम्ही पेऊनिया लागा काठी ॥
 सांगाल जेवाया ब्राह्मण । तरी कापाळ माझी मान ॥
 बोकळिया बोका । म्यां खर्चिला नाही रका ॥
 तुम्ही खावें ताकपाणी । जतन करा मासे छोणी ॥
 तुका म्हणे नष्ट । होतें तैसें बोले सष्ट ॥

काशीला जायला निघालेल्या म्हाताऱ्याच्या या निरवानिरवीमर्पे केवढा तरी विनोद भरलेला आहे !

संतकवींच्या काव्यांतील विनोदाच्या या वेगवेगळ्या प्रकारांचे बारकाईने अवलोकन केलें तर एक गोष्ट तात्काळ आपल्या ध्यानांत येते ती ही की संतकवींनी कोठेही केवळ विनोदासाठी विनोदाचा अवलंब केला नाही. निहंतुकप्रसन्न विनोद त्यांच्या काव्यांत जवळ जवळ नाही असे म्हटलें तरी चालेल. संतकवींचे काव्य जसे सहेतुक तसाच विनोदही पण सहेतुकच आहे. समाजमुधारणा हे त्यांचे उद्दीष्ट आहे. आणि व्याजोक्ति, उपरोध, उपहास, अतिशयोक्ति हीं त्यांचीं हत्यारं आहे.

अशा रितीने मराठी संतकवींच्या काव्यांत तुरळक स्वरूपाचा विनोद दिसून येतो. तथापि या विनोदावरून स्फूर्ति घेऊन अधिक शुद्ध, कलात्मक आणि निहंतुक विनोद मराठीत निर्माण व्हावयास मात्र मध्यंतरी कांहीं काळ लोटावा लागला.

संतकवीप्रमाणेच आमच्या पंडितकवींनीहि काव्यांतील वेगवेगळ्या प्रसंगांच्या अनुरोधाने हास्यरसाला योग्य तें स्थान दिलें आहे असे आढळून येतें. एकनाथ, मुक्तेश्वर, छुनाथपंडित, नागेश मोरोपंत इ. पंडित कवींच्या काव्यांत प्रसंगनिष्ठ स्वभावनिष्ठ आणि शब्दनिष्ठ विनोदाची अनेक आल्हादक स्पष्टे पाहावयास मिळतात. या संदर्भात खालील उतारे लक्षात घेण्यासारखे आहेत. त्यांपैकी कांहीं उतान्यांतील उपरोध व्याजोक्ति इ. फारच उत्तम साधले आहेत. हे मान्य करावे लागेल.

दधि मधु एकप्रता । करीं घातलें अन्युता ।

मेहुणे म्हणती कृष्ण नाथा । लाज सर्वथा न धरावी ॥ १५१ ॥

गोकुळीं चोरुनि दधि खातां । तुम्हांसी लाज नाहीं सर्वथा ।

आम्ही निजभावे अर्पिता । कां लाजतां निजचोरा ॥ १५२ ॥

सलज्ज हासे सुदमती । वन्हादी वन्हादिणी हासती ।
निष्कर्मासी कर्मप्राप्ती । जन बदती विपरीत ॥ १५३ ॥

कृष्णाची त्याच्या मेहुण्यानीं केलेल्या या यष्टेमध्ये नर्मस्वरूपाचा उपरोध व प्रसगनिष्ठ विनोदाचा सुंदर मेळ जमला आहे.

ऐसें विचारुनि वेल्हाळा । लक्ष लाविलें चरणकमळा ।^१
वेगीं पाय या गोपाळा । भीमकबाळा बोलिली ॥ ६१ ॥
तव पिढिली टाळिया टाळी । ऐकोनि हासिजे सकळीं ।
भीमकीये भली केली राढोळी । खूण वनमाळी जाणत ॥ ६२ ॥
ऐकोनि भीमकीच्या बोला । कृष्णदेवो मानवला ।
वर्तत खुणा आतुल्या । देत पाउला स्वानंद ॥ ६३ ॥
अबला सागती बडिला । येणें अभिमान साडिला ।
कृष्ण बाइले आधीन झाला । तिच्या बोलामाजी वेंतें ॥ ६४ ॥
कृष्ण देखोनि बहुकाळा । हळदी लावी येळोयेळा ।
उट्टुनिया घनसावळा । अति सोज्जळा करू पाहे ॥ ६५ ॥
जें जें कृष्णा धागीं धारो । तें तें काहीं केलिया न निघे ।
भीमकी उटी लागवेगें । मळी न निघे सर्वथा ॥ ६६ ॥
अत्यंत निर्मळ वनमाळी । निज निर्मळ न निघे मळी ।
चाकाटली भीमकबाळी । न देसे तळीं मळबट्ट ॥ ६७ ॥

वरील ओव्यातून एकनाथानीं बहुवराना हळद लावण्याच्या समारंभाचें वर्णन करताना किती गमत केली आहे ती पाहण्यासारखी आहे

स्थळें असता भासती जीवनें । चालता शकिजे दुयोंघनें ।^२
इसैं सावरोनि वसनें । नव्हे म्हणती सगिये ॥ ५० ॥
स्फटिक धापिका उदक भरित । स्थळा ऐसिया नीट भासत ।
चालता पडला यत्नासहित । निसरोनिया नेणता ॥ ५१ ॥
मीमार्जुनासहित सकळी । हास्य कीजे पिटोनि टाळी ।
असख्य प्रमदासीं पाचाळी । हास्य करी विनोद ॥ ५२ ॥
नकुळ सइदेव दोघेजणीं । वडे काढिला करे घरुनी ।
धर्माशेनें सेवकजनीं नूतन वर्से रोपिली ॥ ५३ ॥

१ एकनाथकृत रुक्मिणीस्वयंवर पृ २३८-२३९

२ मुक्तेश्वरकृत समापर्व [पृष्ठ १२७-१२८]

कृत्रिमं झांकिली दिसती कपाटे । हातें लोहूं जातां आपटे ।

पुढें पडतां हस्तनेटें । माद्रीपुत्रें घरियेला ॥ ५४ ॥

पुढती चालतां सभागारी । द्वार नसतां रिघाला द्वारी ।

वज्रधिल्ला लोगोनि शिरी । मूर्च्छा आली दाखण ॥ ५५ ॥

पुढती हांसोनि बोले भीम । शतपुत्रांत अतिउत्तम ।

धृतराष्ट्रपुत्र ऐसें नाम । सत्य केले त्वां एके ॥ ५६ ॥

मयसभेमध्ये दुयोंघनाच्या झालेल्या फजितीचें वरील समर्पक वर्णन वाचल्यानंतर प्रसंगवशात् मुक्तेश्वरानें निर्माण केलेल्या विनोदाचें तुरतुरीत स्वरूप लक्षांत येतें. रणांगणावर गर्भगळीत झालेल्या विराटपुत्र उत्तराचें मोरोपंतांनीं विराटपर्वमध्ये रंगविलेलें चित्र असेंच विनोदी आहे.

कुरुकटकसि पहातां तो उचर बाळ फार गडबडला^१

स्वपरबळाबळ नेणुनि बालिग बहु बायकांत बडबडला ॥ ३९ ॥

बोले, 'बृहन्नडे ! हें कुरुबळ कल्पांतसिंपुसें गमतें,

ने रय पुरांत, माजें मन नयन हि पाहतां बहु भ्रमतें ॥ ४० ॥

दुयोंघन, दुःशासन, कर्ण, कृप, द्रोण, भीष्म ज्या कटकीं

त्यांत मरेनचि शिरतां, कांठ्यांवरि घालितां चिरे पट कीं ॥ ४१ ॥

आज्ञा नसतां आलों, रागे न भरेल काय हो ! तात !

रोमांच धर्म कंप प्रकट, व्यापूनि काय, होतात, ॥ ४२ ॥

स्वतःच्या भंगच्या उणीवा, वय, स्वरूप इत्यादि लक्षांत न घेतां सीतेच्या स्वयंवरासाठीं धांव घेणाऱ्यांचें नागेश कवीनें केलेलें वर्णन उपरोधाचें एक उत्कृष्ट उदाहरण म्हणावें लागतें.

येकाक्ष, आणिक खुळे, तिरळे निराळे,^२

कुन्हे, कुन्हे, पृथुल दोंदिल, यक डोळे ।

कित्येक वृद्ध करिताति महात्वेला,

ते घांवती पडति आपट्टी घरेला ॥ ७४ ॥

फटी हस्त ठेवोनिया पोक मारी,

मटाचें तडू थापटी शिष्य मारी ।

तटें पाडिलें मट पावेति कथा,

अहो, मर्वटाआधिका शिष्यचेटा ! ॥ ७५ ॥

१. मोरोपंतकृत—विराटपर्व अध्याय तिसरा [पान २६-२७]

२. नागेशकृत सीता स्वयंवर [पान १८-१९]

‘मझे, तुम्हीं घोषटि काय केली !’

ते बोलती ‘आत्मर्हीच ठेली’ ।

‘तूसे घरीं तें शुभकृत्य आहे !’

तो बोलतो ‘मगळवार आहे !’ ॥ ७६ ॥

हसाचें अनुकरण करणाऱ्या कावळ्याची त्रेधा तिरपिटींतील मोरोपताचा विनोद किती आह्लादक स्वरूपाचा आहे तें पहाण्यासारखें आहे.

नेनीं नाकीं कानीं क्षारोदक, पक्ष जाहले ओले^१

केवळ विव्दळ दुर्व्दळ तो सळ आर्तस्वरें असें बोले ॥ ४४ ॥

“का का शब्द करुनी भ्रमती, त्याच्या कुळात मी झालों

प्राणोपायन घेउनितो आता धरण मी मुला आलों ॥ ४५ ॥

ऐसें वदता पडला सिंधुजळीं काक धाक पावोनी

त्याच्यासमीप गेला सद्यजनोत्तम हस पावोनी ॥ ४७ ॥

ऐसें घडे, रडे बहु, स्नाय गटकळ्या जळात, करि का का

धावे मराळ, चरणीं कयलुनि काढी क्षणात वरि काका ॥ ४८ ॥

सीतास्वयंवराला जाणाऱ्या रामाच्या पादस्पर्शानें शिळेमधून गीतमन्त्रुषींची भार्या अहिल्या प्रकट झाली. तें पाहून समोवार जमलेल्या रानगावातील सान्या पुरुषाच्या मनात अशीच एखादी सुंदर स्त्री मिळावी अशी अभिलाषा निर्माण झाली. ते आपल्या पत्नीची नालस्ती करू लागले आणि रामचंद्रानें आपल्याला अहिल्ये सारखी एखादी सुंदर पत्नी द्यावी म्हणून प्रत्येकजण डोक्यावरून शिळा आणून त्याच्या पुढें ठेवू लागला या प्रत्येक पुरुषानें स्वतःच्या बायकोचें जें वर्णन केलें आहे त्याची मौज लक्षात घेण्यासारखी आहे. कुणाची पत्नी खादाड तर कुणाची निर्लज्ज. कुणाची नकटी तर कुणाची माजरहोळी. एकाची खोरटी तर दुसऱ्याची भाटखोर या भागातील स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोद अत्यंत उत्कृष्ट उतरला आहे हें साहिल श्लोक वाचल्यानंतर ध्यानात येतें

‘माझे घरीं बाईल पाहिली ते,^२

ते पायली अन्न, उम्याच खाते, ।

निलज्ज मोठी, गळतापति कक्षा,

मला असे सुंदरिची अपेक्षा ॥ १३३ ॥

१ [मोरोपतकृत—महाभारत—हस-काककथा पृष्ठ १८, १९, २०]

२. नागेशहत सीता स्वयंवर [पृष्ठ २९, ३०, ३१]

‘एकाक्ष, कार्यास अदक्षता ही,
नाकास पाहों तरि ठाव नाही, ।
प्रत्युत्तरे दे, वचना न सोहे,
या कारणें अन्य वधूस पाहें.’ ॥ २३४ ॥

‘माजरडोळी नाकिंहि लोळी,
वक्षिहि शोळी, अतर पोळी, ।
प्रामहि चाळी, दे बहु गाळी,
ते मज जाळी छी अनवाळी.’ ॥ २४१ ॥

१८१८ सालीं मराठेशाही बुडाली आणि इम्रज आमच्यावर राज्य करू लागले. सतकवींच्या काळात परमार्थसाधन ही जशी आमची सामाजिक गरज होती तशी या काळात पारतन्य-निवारण आणि जुन्या हास्यास्पद धार्मिक रुढींचा उच्छेद ही आमची तात्कालिक निकड होऊन बसली. त्यामुळे या काळातील थोर लेखकांनी आपल्या लेखण्या याच कार्यासाठी जांमानें सरसावल्या म्हणून शुद्धनिर्भेळ स्वरूपाचा विनोद या काळीं गद्यातूनही आमच्याकडे निर्माण झाला नाही. विष्णूशास्त्री चिपळूणकर, आगरकर आणि टिळक या तत्काळीन निनष बाळग्याच्या तीन मातब्बर शिलेदारांनी प्रसंगवशात् विनोदनिर्मिती केली आहे पण ती कधीं परकियानर वृद्धन पडण्यासाठी, कधीं स्वकियाच्या लक्ष्याची तर उडविण्यासाठी तर कधीं जुन्या हास्यास्पद रुढींचें यामाडे काढण्यासाठीच प्राय झालेली आहे. विष्णूशास्त्री चिपळूणकराच्या लेखनातील रावसाहेने, रावबहादुरे अशी उपरोधिक सजोवनें, सार्वादिचरणावीदि मिलिंदायमान होणें या सारखें कुचेष्टेचें शब्दप्रयोग, आगरकराच्या “ शिष्यासारख्या सणावर आम्ही जर प्रतिकूल लिहू लागलों तर सनातनी लोक आमच्या नावानें अधिकच पाचजन्य करतील. ” या सारख्या धार्मिक वाक्यातील व्याजोक्ति किंवा टिळकाच्या लेखातील तिसट उपरोष हें सारें उत्कृष्ट विनोदी लेखनाचें नमुने आहेत यात शंका नाही. तथापि केवळ विनोदासाठीं विनोद असें मात्र या लेखनाचें स्वरूप नाही हें आपणाला मान्य केलेंच पाहिजे. चिपळूणकर, आगरकर, व टिळक यांच्याप्रमाणेंच शिवरामपंत पराजप्याची सुप्रसिद्ध वक्तोक्तिही सहेतुकच आहे. शिवरामपंताचा सारा उपरोध इम्रजावर वडाइन हाडा करण्यासाठी किंवा स्वकीयातील लक्षार व मवाळ प्रवृत्तीवर शोड उठविण्यासाठीच खर्ची पडलेला दिसतो. फार काय सांगानें आधुनिक मराठी विनोदाचें जनक अशी ज्याना पदवी दिली गेली आहे असें जे कोव्हट्जर त्याच्या ‘मुद्राम्याच्या पोशा’ खेले देखील किती रेल समाजातील अढाणी चालिरीतीचें व हास्यास्पद धार्मिक रुढींचें उच्छेदन करण्यासाठी मुख्यतें लिहिलें

गेलें आहे. तथापि सुदाम्याच्या पोळातलें काहीं ऐत मानवी स्वभावातील विसंगतीवर अतिशयोक्तिपूर्ण फल्पनावर आणि शब्दचमत्कृतिवर आधारलेले असल्यामुळें विनोदाच्या मूलभूत कल्पनेशीं त्याचें नातें अधिक जवळचें आहे हें आपण कबूल केलें पाहिजे. आणि म्हणूनच आधुनिक विनोदाचा पाया कोल्हटकरांनींच मराठीत प्रथम घातला असें आपण मानतो

मराठीतील सुखातिकाचें जर आपण अवलोकन केलें तर आपणास असें दिसून येतें कीं इंग्रजी नाट्यवाङ्मयाशीं आपला दाट परिचय झाल्यानंतरच त्याखुऱ्या अर्थानें मराठी सुखातिकेचा जन्म होऊन इष्ट दिशेनें तिची वाढ आणि विकास होऊ लागला तत्पूर्वी मराठीत सुखातिका नव्हत्या असें नाहीं पण त्या बहुतांशीं इंग्रजीवरून किंवा संस्कृतवरून मराठीत अनुवादित झालेल्या असल्यामुळें त्यांना त्याखुऱ्या अर्थानें मराठी सुखातिका म्हणता येत नाहीं

मराठी सुखातिकेचा विचार करण्यापूर्वी नाट्य ह्या वाङ्मयप्रकाराचा विचार करणें अप्रत्युत ठरणार नाहीं कालिदासानें "वैकुण्ठोद्भवमनलोकचरितं नानारस ददत्ये" अशी नाट्याची व्याख्या केली आहे. मानवी व्यवहार निगुणात्मक असल्या मुळें प्रत्येक व्यक्ति ही आपापल्यापरी वेगळी असते. आणि म्हणूनच 'व्यक्ति तितक्या प्रकृति' ही म्हण प्रचारात आली आहे व्यक्तिव्यक्तींतील हें भिन्नत्व त्याच्या वेगवेगळ्या मन प्रवृत्ति आणि त्या प्रवृत्तिमुळें त्याच्या हातून घडणाऱ्या व्यवहारात दिसून येतें. त्यामुळेंच प्रत्येक जीवनचित्रामध्यें आपणांस काहीं तरी वैचित्र्य पहावयास मिळतें हें वैचित्र्य साहित्यामध्ये स्थायीभाव, विभाव अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव इत्यादिकांच्या योगें दर्शविलें जातें नाटक हें दृश्यकाव्य असल्यामुळें आणि 'नानारसात्मक लोकचरितं'चें दर्शन तें घडवित असल्यामुळें मानवी स्वभावातील वैचित्र्य नाटकातून अधिक उत्कटत्वानें पहावयास मिळतें शोकातिकेमध्ये हें उत्कटत्व जास्त गमीर व सपोल असतें आणि आपल्या मनावर होणारा त्याचा परिणामही अधिक शाश्वत स्वरूपाचा असतो त्या मानानें सुखातिकेमध्ये हा परिणाम कमी सजोल असतो

आपल्याकडे सुखातिका रंगभूमीवर येण्यापूर्वी समाजाचें ज्यात प्रतिबिंब उमटलें आहे व ज्यात हास्यरसाचा उपयोग केला गेला आहे, असें एकपार्शी किंवा अनेकपार्शी नाट्यप्रकार आणि त्याचें स्वरूप याच्याविषयी मागील काहीं प्रकरणात आपण विचार केला आहे त्यानंतर मराठी रंगभूमीवर सुखातिकेची वसकशी प्रगति होत गेली याचा आपणास येथें परामर्श घ्यावयाचा आहे

नाट्यवाङ्मय व नाट्यकला याची भरभराट होण्यास समाजातील विशिष्ट परिस्थिति कारणीभूत होत असते पाश्चात्य वाङ्मयाकडे पाहिल्यास जगद्विख्यात

नाटककार शेक्सपियर ज्या काळात पुढें आला तो काळ नाट्यवाङ्मयाच्या दृष्टीने अत्यंत उत्कर्षाचा होता. या काळाविषयी Long नावाच्या टीकाकाराचें पुढील उद्गार लक्षात घेण्याजोगे आहेत.

“We note in this age the tremendous impetus received from the Renaissance, from the Reformation and from the exploration of the new world. It was marked by a strong national spirit, by patriotism, by religious tolerance by social content by intellectual progress and by unbounded enthusiasm. Such an age of thought, feeling and vigorous action finds its best expression in the drama.”¹

नाट्य ह्या साहित्य प्रकाराच्या उत्पत्तिला व विकासाला स्वास्थ्याची आणि शांततेची सामाजिक स्थिती अवघावी लागते. याखेरीज नाट्यकला नेहमीं बहुजन समाजाच्या आश्रयानें जगत असतें. जोपर्यंत बहुजन समाजाकडून तिला प्रोत्साहन मिळत नाहीं, तोपर्यंत तिचा उत्कर्ष होणें कठीण असतें. आपल्या मराठी नाटकाच्या इतिहासाकडे पाहिलें तर असें दिसून येतें कीं प्रारंभी साहित्याची निपज सत्कृत साहित्यावरूनच होत होती. “रुद्रापीतानि काव्यानि” अशा शब्दात काव्याची समायना तत्कालीन शास्त्रीपद्धति करित असत. त्यामुळे काव्यनाटकाची निर्मिती होण्यास केवढा तरी काळ लोटलाच लागला. सतकवींचा कालखंड सोडल्यास बहुजन समाजानें लावण्या पोवाड्यातून व समाजा गोंधळातून नाट्य जिवंत ठेवले होते असें म्हणावें लागतें.

१८४३ मध्ये ‘सीतास्वयंवर’ नाट्य लिहून विष्णुदास भावे यांनी नाट्य कलेचें पुनरुज्जीवन केले. १८४३ ते १८८० हा काळ म्हणजे मराठी रंगभूमीची प्राथमिक अवस्था होती. या काळात रघुधर, नटी, शणपति, देव व राक्षस यांच्या खवाज्यासह विष्णुदास भाव्यांच्या पौराणिक नाटकाचें राज्य चालू होतें. या काळातील ही आख्यानें शोकान्त व सुखान्त अशीं दोन्ही प्रकारची असत. या आख्यान नाटकाखेरीज रुळितें, बहुरूपी, खेळे, गोष्टी, वगैरे लोकनाट्यातर्फेही नाट्यकलेची सेवा कशी होत होती याचा विचार मागील एका प्रकरणात केलेलाच आहे.

त्यानंतर १८८० पासून मात्र मराठी रंगभूमीचा शोकनोक एकदम बदलला. नाट्यसृष्टीत एक नवेंच मन्यतर सुरू झालें. या नव्या मन्यतरात अनेक भाषांतरित व स्वतंत्र नाटके रंगभूमीवर येऊ लागली. वाल्मिदास, भरभूति, भाव, शुद्रक वगैरेसारख्या सत्कृत कवींच्या नाटकांची भाषांतरे, शेक्सपियर, मोलियर वगैरे

सारख्या पाश्चात्य नाटककारांच्या नाटकाची भाषातरे व काही स्वतंत्र रचना यानीं मराठी रंगभूमी गजबजून गेली. या नव्या मन्वतराचा विचार करतांना कै. आण्णासाहेब किर्लोस्कर, कै. देवल त्याचप्रमाणे माधवराव पाटणकर या तीन नाटककारांची नावे प्रथम डोळ्यासमोर उभीं रहातात. या तिघांपैकीं विशेषतः किर्लोस्कर व देवल यांनीं या काळात मराठी नाटकाना अत्यंत उज्ज्वल स्वरूप मिळवून दिलें व मराठी नाट्याची एक चोर परंपरा निर्माण केली.

हा काळ म्हणजे नाटकातील संगीताचा भरभराटीचा काळ होय. १८८० च्या सुमारास नाटक हें मनोरंजनाचें एक प्रतिष्ठित व सर्वमान्य साधन होऊन बसलें. मागील एका प्रकरणात सांगितल्याप्रमाणें या काळात जशा नियतीप्रधान व व्यक्तिप्रधान द्योकांतिका व विनोदपूर्ण प्रहसनें लिहिलीं गेली, त्याचप्रमाणें काही कल्पनारम्य पौराणिक सुखान्तिकाहि लिहिल्या, गेल्या. सोकर बापूजी निळोकेकर याचें नलदमयती (१८७९) व हरिश्चंद्र (१८८०) या काळातील या दोन सुखान्तिका नांव घेण्यासारख्या आहेत. याखेरीजहि शा. ना. भेंडे, गो. ल. केळकर, धुंडिराज शेंवेकर, धामणकर, सी. ना. पळ्हेकर, बा. ना. डोंगरे, म. वि. केळकर, द. वा. जोगळेकर, वि. गो. भीखडे इत्यादि पौराणिक सुखान्तिका लिहिणारे अनेक नाटककार या काळखंडात पुढें आले. तथापि या काळखंडामध्ये मराठी रंगभूमीला मानाचें स्थान माधवराव पाटणकर, आण्णासाहेब किर्लोस्कर आणि गोविंद वल्लाड देवल या तीन भेट नाटककारांनीं मिळवून दिलें.

माधवराव नारायण पाटणकर:—हे नट व नाटककार या दोन्हीही दृष्टीनें या काळात बरेंच गाजलें होतें. त्याची स्वतःची 'पाटणकर संगीत' नावाची नाटकमंडळी अर्धन स्वतःच लिहिलेलीं नाटके करायची असा त्याचा धाणा होता. अधिकारमदविपाक, संगीत विक्रमशशिकला, संगीत वसंतचंद्रिका, संगीत युवती विजय, संगीत सत्यविजय, संगीत सर्वस्वापहार, संगीत भस्मासुर व परीक्षासत्र अशी पौराणिक व सामाजिक मिळून त्यांनीं आठ नाटके लिहिलीं. पाटणकरांचीं नाटके पारशी कलापूर्ण नवून त्यात अवास्तवता बरीच आढळून येते. याखेरीज कथानकाच्या मांडणीच्या दृष्टीनेंही तीं बरीच विस्कळित आहेत त्यांनीं लिहिलेल्या सुखान्तिकापैकी युवतीविजय या नाटकाचें कथानक रहस्यमय आहे. राणी विजया हिच्यावर एकामागून एक खपटे येतात व नंतर नाट्याच्या उत्तरार्धात ती विजयसेन नांव घेऊन सर्वत्र वावरते. या वेपतासुळें यात गुतागुत व रहस्य निर्माण ठालें आहे. त्यामुळे ही रहस्यमय सुखान्तिका म्हणता येईल. अधिकारमदविपाक, विक्रमशशिकला सत्यविजय, हा सुखान्तिका शब्दभूतरम्य अर्धन परीक्षासत्र व वसंतचंद्रिका या उपरोधप्रधान सुखान्तिका आहेत. कारण परीक्षासत्रात परीक्षा घेण्याच्या पद्धतीवर टीका केली अर्धन वसंतचंद्रिका, वेत्ताजीवन व

वेश्येचा उद्धार ह्या दोन महत्त्वाच्या प्रभावर आधारलेली सुखान्तिका आहे. वसंतचंद्रिका या सुखान्तिकेवर मृच्छकटिक या नाटकाची बरीच छाप पडलेली दिसते. कारण वसंत व चारुदत्त हे नायक तसेंच गणिकाकन्या चंद्रिका व वसंतसेना या पात्रातील साम्य लक्षांत घेण्यासारखे आहे. चारुदत्तावर ज्याप्रमाणे वसंतसेनेच्या खूनाचा आरोप येतो त्याचप्रमाणे या नाटकाच्या नायकावर चंद्रिकेच्या खूनाचा आरोप येतो व चारुदत्ताप्रमाणेच तो निर्दोष ठरतो व शेवट गोड होतो.

‘विक्रमशिक्षिका’ नाटकाने मान बरीच लोकप्रियता मिळविली होती. तथापि या नाटकातील स्वभावचित्रण उच्च असे ‘हा, हा, मदगा लावू नका कर लावू नका’ सारख्या गाण्यातून अस्वीलतेची झाकहि दिसून येते. असे असूनहि मनोरंजक कथानक, सोपे आणि चटकदार संवाद, रसाळ आणि अर्थानुबल पदे ही पाटणकराच्या सुखान्तिकाची प्रमुख आकर्षणे होत.

फै. दळवत पांडुरंग उर्फ आण्णासाहेब किलोस्कर (१८४२ ते १८८५) बाळपणापासून आण्णासाहेबांना काव्य नाटकाची पार आवड होती. त्यांना आख्यानकाव्य लिहिण्याचा नाद होता. त्यांच्या बाळात ‘नाटकाच्या घशाकडे तिरस्काराने व उपेक्षेने पाहिले जात असे. परंतु आण्णासाहेबांनी ह्या धंद्याला प्रतिष्ठा मिळवून दिली. कल्पक नाटककार, उत्कृष्ट नट व अभिजात कवि या दृष्टीने किलोस्कराचे महत्त्व पार मोठे आहे. फानडी श्रुतिमनोहर चाली मराठीत आणून संगीत नाटकाची मोठ परंपरा त्यांनी निर्माण केली. त्यांच्या काळात नाट्यक्षेत्राचा वृद्ध भरदार झाला. ‘शंकर विनय’ सोडल्यास किलोस्कराची सर्वच नाटके पौराणिक होती तथापि असे असले तरी पुराणांत आढळून येणारी अतिरिक्त वास्तवता त्यांच्या नाटकांतून आढळून येत नाही. त्याचे नाट्यसंवाद आणि पदे रसाळ, सुबोध आणि सुंदर आहेत. नाट्यात्मक प्रक्रियेची जाणीव ठेऊन किलोस्करांनी आपली नाटके लिहिली असल्यामुळे ती बाधेसुद्ध, रेखीव व आदर्श झाली आहेत. किलोस्कराचे स्वभावचित्रणहि वास्तव व सौम्य आहे. त्यांनी रगविलेल्या कोणत्याही रसात मटकपणा असलेला आढळून येत नाही. समयपूर्वक रसपरिपोष करण्याची कला किलोस्करांना फार चांगली साधली होती.

किलोस्करांनी लिहिलेल्या सुखान्तिकाचाच पक्क येथे आपल्याला विचार करावयाचा आहे. त्यांच्या ‘शाकुंतल’ किंवा ‘सौमद्र’ सारख्या सुखान्तिका श्रेष्ठ दर्जाच्या नाट्यकृति (Classical Comedies) असून कल्पनारम्य सुखान्तिकेची ही उत्तम उदाहरणे म्हणावी लागतील. ‘शाकुंतल’ हे नाटक त्यांनी कालिदासाच्या

‘अभिज्ञान शाकुन्तलम्’ वरून रचलेले आहे. कविवुल्लगुह कालिदासाच्या ह्या नाटकाची गोडी अवीट आहे. परशुरामशास्त्री गोडबोले यांनी याचें एक मापातर केले होते. तथापि किलोंस्कराचें मापातर त्याहून अधिक सरस उतरलेले आहे. वास्तविक ही एक भेष्ट प्रतीची मुखान्तिका (Classical Comedy) आहे. नाटकाच्या कथानकामध्ये कोणत्याही प्रकारची गुतागुत नसावी या ग्रीक नाट्य तत्र पद्धतीप्रमाणे ही मुखान्तिका कालिदासानें लिहिली आहे. असें असताना मुद्रा कालिदासाच्या अभिज्ञात भाषाशैलीमुळे या नाट्य-वृत्तीत एक अवर्णनीय गोडी उत्पन्न झाली आहे. आण्णासाहेब किलोंस्करांनीं संस्कृतातील शाकुन्तल मराठीत आणताना मुळातील नाट्यवस्तु, नाट्यप्रसंग, रचना, पात्रे व कल्पना हे सारे आहे तसेंच कायम ठेवले आहे. यातलें स्वतंत्र वैशिष्ट्य जें आहे तें त्याच्या अभिनव भाषाशैलीचें आहे. त्याची भाषा साधी, सुसुद्धीत असून संस्कृत याकडे मराठीत आणताना त्यांनीं अतिशय तारतम्य दाखविलेले आहे. मूळ शाकुन्तलामध्ये जेथे जेथे संस्कृत श्लोक आहेत त्या त्या ठिकाणीं किलोंस्करांनीं वेगवेगळ्या चालींचीं पदे घातलेलीं आहेत. एकटा नायकच एकथें दहा पदे म्हणतो दुसऱ्या शाकुन्तला या दोन मध्यवर्ति पात्रांप्रमाणेंच कण्व, गौतमीआत्याबाई, प्रियवदा, अनसूया या गौण पात्रांचें तसेंच इतर काहीं अतिगौण पात्रांचें स्वभावरेखनहि अतिशय स्वाभाविक झाले आहे. दुसऱ्याच्या स्वभावातील शौर्य व उदात्तता वगैरे सारख्या गुणांच्या जोडीलाच त्याच्या वृत्तीमधला उतावळा कामुकपणा, चंचलता व काहींसा स्वार्थ हे दोषही दर्शविले असल्यामुळे दुसऱ्याचें स्वभावचित्र अतिशय स्वाभाविक व रेखीव उतरले आहे.

नाटकातून, ठिकठिकाणीं थोर, थोर, सद्य पुरुषशाला भूषणभूत, सर्वोत्तर दया करणारा असें दुसऱ्याचें वर्णन केलेले असले तरीमुद्रा ऋषिकुमाराशीं बोलताना त्यानें दाखविलेला उर्मटपणा, शाकुन्तलेच्या बाबतीत त्यानें केलेला अन्याय, तसेंच निपुत्रिक असल्यामुळे पुरुषशातल्या राजलक्ष्मीची पुढें काय अवस्था होणार या चिंतेच्या भरात त्यानें फाटलेले स्वार्थ उद्गार या एकावाक्यातच पहाण्यासारखे आहेत.

राजा — प्रत्यक्ष हातात पुण्यफल आले असून मी त्याचा जव्हेर केला तेव्हा मला धिक्कार असो *

शाकुन्तलेचें स्वभावचित्रण करताना मूळ नाटकात नसलेल्याही काहीं कल्पना तिच्या तोंडीं घातून किलोंस्करांनीं तें अतिशय स्वाभाविक आणि आकर्षक केलेले आहे.

जे हा दुसऱ्याची व शाकुन्तलेची पहिली भेट होते त्यावेळचा तिचा संकोची व खजरा स्वभाव अतिशय गंभिर व वेददाळ आहे. किलोंस्करांच्या मुखान्तिकाचा एक

महत्वाचा विशेष म्हणजे कोणत्याही तत्वप्रतिपादनापासून कटाक्षाने बाळगलेली अलितता. या दृष्टीने त्या सुखान्तिका निर्मळ आहेत असे म्हणावयास काही हरकत नाही. सद्दय व सात्विक मनोरजन हेच ध्येय डोळ्यापुढे ठेवून किलोस्करानी आपल्या सुखान्तिका लिहिल्या आहेत.

किलोस्कराच्या सुखान्तिकानी तत्कालिन लोकांच्या मनावर येवटा खोल ठसा उमटवून ठेविला होता की त्या. रानडे, तेलंग, डॉ. भादारकर, केरनाना छत्रे यासारखे समाजातले विद्वान आणि प्रतिष्ठित लोकहि नाटकाना होसेने येऊ लागले आणि 'नाटक पाह्यात की पाहू नयेत' असा छेव विष्णूशास्त्री चिपळूणकरानी आपल्या निमषमालेंतून लिहिला. नाटकाना व नाट्यन्यायसायिकाना आतापर्यंत समाजात जो पारसा मान किंवा प्रतिष्ठा न होती, तो मान व ती प्रतिष्ठा किलोस्करानी त्यांना प्रथम मिळवून दिली. किलोस्कराच्या नाट्यलेखनपद्धतीचा तत्कालीन नाटककारांच्या मनावरहि पार परिणाम झाला होता. त्यामुळे किलोस्कराप्रमाणे पदाची बरसात करणारी नाटकं लिहिणारे कित्येक नाटककार त्या काळात होऊन गेले. शामराव नारायण भेंडे यांनी आपल्या 'सौमद्र' नाटकात पाऊणरी पदे घातली आहेत. किलोस्करा नाट्यपद्धतीचे अनुकरण करणाऱ्या छेवकाव यामुदेव नारायण डोंगरे, व अण्णा मार्वेड जोशी हे नाटककार त्यातल्या त्यात जरा मय्यापैकी आहेत. डोंगऱ्यांनी काही संस्कृत नाटकं मराठीत अनुवादित केली. 'रंगी नायकीण' हे त्यांचे प्रहसन मात्र स्वतंत्र आहे. अण्णा मार्वेड जोशाच्या नाटकात 'स. सौभाग्यरमा' हे नाटक सर्वपरिचित आहे. एकीकडे किलोस्कराच्या नाट्यलेखनपद्धतीचे अनुकरण करणारी नाटकं लिहिली जात असताना दुसरीकडे जुन्या विष्णुदास संप्रदायातील सूनधार विदूषक गणपति-सरस्वति यांनी युक्त अशी नाटकंहि भरपूर प्रमाणात लिहिली जात होती. दत्तात्रय वामुदेव जोगळेकर यांचे 'सौरीविक्रम', 'मणिहरण' किंवा सखाराम बाळकृष्ण सरनाईक यांची 'पार्थगर्वपरिहार', 'दामाजीरत्नाचे नाटक' ही नाटकं विष्णुदास संप्रदाय पुढे चालवीत होती पण हा संप्रदाय स्थितीशील आणि प्रगतिपरानुत्त असल्यामुळे पुढे तो दृढदृष्टी लोप पावत गेला.

किलोस्कराच्या नंतर मराठी नाट्यसृष्टीत जर कोणाचे नाव घ्यायला हवे असेल तर ते देवलाचे. किलोस्करानी निर्मिलेली प्रभावी नाट्यपरंपरा देवलांनी अधिक प्रगत आणि विकसित केली. बेळगावच्या सरदार हायस्कुलात आण्णासाहेब किलोस्कर शिक्षक होते त्यावेळी देवल हे तेथे विद्यार्थी होते.

आपल्या या गुढकडून देवलांनी शालेय अभ्यासाचे ज्ञान कितपत घेतले असेल ते असो. नाट्यशिक्षणाचे घडे मात्र त्यांनी किलोस्करावरून

गिरविले यात शका नाही. शालेंत असल्यापासूनच देवलांना कविता करण्याचा व नाटकें लिहिण्याचा नाद होता. या कामी त्यांना किलोस्कराकडून त्यांना सतत प्रोत्साहन मिळते. देवलांनी लिहिलेल्या सात नाटकांपैकी 'शापसभ्रम', मृच्छकटिक व विक्रमोर्वशीय ही तीन नाटकें संस्कृतमधून अनुवादित केली आहेत. दुर्गा, हुजारराव व सशयकल्लोळ ही इंग्रजीवरून घेतलेली नाटकें आहेत. 'शारदा' ही देवलांची एकमेव स्वतः नाट्यकृति होय. किलोस्कराच्या मानानें देवलाजवळ स्वतः नाट्यप्रतिभा कमी प्रमाणात होती. रूपांतराच्या बाबतीत मात्र ते अत्यंत निष्णात होते आणि या बाबतीत त्यांचा हात धरणारा नाटककार अद्यापीहि निर्माण झालेला नाही. 'सशयकल्लोळ' सारख्या नाटकात तर भाषांतराची शका देतील येत नाही. इतकें ते मराठी वातावरणाशी सुसंगत उतरलें आहे.

प्रसन्न गद्यपद्य रचना व सूक्ष्म नाट्यदृष्टि हे देवलांच्या नाट्यप्रतिमेचे प्रमुख विशेष आहेत. रेखीव स्वभावरचना, सहजमुदर संवाद, टप्पा टप्पानें होत जाणारा रसोत्कर्ष, सोपी, सुबोध वास्तव भाषाशैली, खुसखुशीत नम्र व मार्मिक विनोद, जिवंत वाटतील अशा स्वभावरंजना या गुणामुळे मराठी नाटककारात देवलांचें स्थान पहिल्या श्रेणीत आहे. 'गुरुचे चेला सवाई' या प्रमाणें किलोस्कर देवलांच्या बाबतीत घडलें आहे. विषयाची विविधता, मनोबगाहक कलात्मकता या दृष्टीनें मुलान्तिकाबद्दलच ग्हाणायचें झालें तर त्यांची आज पुष्कळ प्रगति झाली आहे. पण कथानकाचा बाधेखूदपणा, स्वाभाविक व सुंदर संवाद, नर्म विनोद आणि रसपरिपोष या दृष्टीनें देवलांच्या मुलान्तिका आजहि सरस वाटतात. किलोस्करा प्रमाणेंच देवलांचीहि परंपरा वास्तववादाचीच आहे.

"आधुनिक मराठी नाट्याचे निर्माते असलेल्या किलोस्कराचे सच्छिष्य गोविंदराव देवल हे किलोस्कराप्रमाणें एकाचवेळीं नाटककार, अभिनयकलेचें व रंगभूमिविज्ञानाचे जाणकार होते. किलोस्करानंतर देवलांनीच मराठी रंगभूमीची उज्ज्वलता आणि प्रतिष्ठा टिकवून धरली. त्यातहि पुन्हा देवलांच्या बाबतीनें मांडण्यासारखा विशेष गौरवाचा मुद्दा हा की, तें आपले नाट्यगुरु किलोस्कर याच्याबद्दल परम आदर बाळगून असले तरी गुरुप्रत्ययनेयमुद्धि नव्हते. नाट्यसत्त्वविषयक प्रश्नांच्या बाबतीत ते सर्वस्वी स्वतंत्रप्रज्ञ होते. नाट्यविषयक मतांच्या बाबतीतील देवलांच्या या स्वाभिमानाची वृत्तीमुळेच, 'माझे हयातीत तुझें कोणतेंहि नाटक पुढें येणार नाही' असा गुरूकडून शिष्याला शाप मिळण्याइतपत गुरूशिष्यात एकदा सटका उडाला होता."

संतवाङ्मयापासून तो देवलकिलोस्करांच्या सुखान्तिकेपर्यन्त विनोद व हास्यकारण यांचा मराठी साहित्यांत कसकसा विकास होत गेला हे आपण या प्रकरणांत पाहिले. संतकर्षींच्या काळांतील विनोद हा पारमार्थिक प्रमेयांचे विवरण करण्यासाठी, सामाजिक दंभस्फोटसाठी व समाज सुधारण्यासाठी बव्हंशी उपयोजित गेला आहे. अब्बल इंग्रजीच्या काळांत विनोदाचे हत्यार पारतंत्र्य निवारण्यासाठी आणि रूढीभंगनासाठी मुख्यत्वे वापरले गेले, प्रारंभीच्या मराठी नाटकांतील विनोद हा जुन्या संस्कृत नाटकांतील विदुषकाच्या आधारानेच फुललेला दिसून येतो. त्याचे स्वरूपहि तेवढे सूक्ष्म किंवा कलात्मक नाही. हास्य व हास्यकारण यांच्या तांत्रिक कसोटीला उतरेल अशा विनोदाचा परिपोष किलोस्करांच्या सौभद्रासारख्या नाटकांतच प्रथम झालेला आपणांस आढळून येतो. किलोस्करांच्या मानाने देवलांचा विनोद हा अधिक हेतुपूर्ण आहे. तथापि निर्मळपणा व प्रसन्नता हे गुण त्यांतहि प्रकर्षाने आढळून येतात. मराठी सुखान्तिकेचे एवढ्या अर्थाने उगमस्थान येथेच आहे असे म्हणावे लागते.

मुखान्तिकाकार क. श्री. कृ. कोल्हटकर

मराठी मुखान्तिकेसबर्धी विचार करताना प्रारंभापासून आजतागायत तिच्या कसा विकास होत गेला हें लक्षात घेतलें सातव्या प्रकरणापर्यंत विष्णुदास भाव्याचीं कळसूनी बाहुल्याचीं नाटकें, सूत्रधार व विदूषकांचा प्राधान्य असणारी पौराणिक नाटकें, इंग्रजी फार्सच्या धर्तीवर लिहिलेलीं विनोदी प्रहसनें व इंग्रजी आणि संस्कृत नाटकाचीं केलेलीं भाषांतरें इत्यादि वेगवेगळ्या स्थित्यंतरातून मुखान्तिकेची प्रगति कशी झाली याचीहि चर्चा केली. मुखान्तिकेच्या प्रारंभीच्या स्वरूपात जो विस्कळीतपणा व अवास्तवता होती, ती पाश्चात्य व संस्कृत नाटकाच्या परिशीलनेनें पुष्कळ कमी झाली. सूत्रधार, विदूषक व राक्षस यासारख्या पात्रांचें अबाधित हक्क हळूहळू नाहीसें होऊ लागलें. पूर्वी सूत्रधाराच्या माध्यमातून पात्रांचीं भाषणें किंवा पद्य म्हणण्याची पद्धत होती, ती हळूहळू हटत होऊ लागली. तिच्याबद्दलचा खालील उतारा पहाण्यासारखा आहे.

“नाटकाला आरंभ होण्यापूर्वी पडद्याआड काहींवेळ गायनवादन चालतें..... नंतर सूत्रधार भगलाचरणाचीं दोनतीन पद्यें म्हणतो. सूत्रधारानें गणपतीचें स्तवन केल्यावर पडदा मागूस केला म्हणजे गणपति रंगभूमीवर दिसतो.....नंतर सरस्वतीचें स्तवन केल्यावर मयूरारूढ सरस्वती नृत्य करीत येते... वरपाचना व वरदान हीं सूत्रधार पद्यात म्हणतो. गणपति व सरस्वती अतर्धान पावल्यावर ब्रम्हदेव येतो त्यानंतर शरणासुर येतो आणि वेद चोरल्याबद्दल धीविष्णु त्याच्याशी युद्ध करून त्याचें पारिपत्य करतो... ..दशावतारातील पहिला अवतार झाल्यावर बाकी अवतार गाळून कृष्णावतारातील गोपगोपी आणि कृष्ण याच्या लीलाचा भाग दाखविण्यात येतो. . . पूर्वराग झाल्यावर कोणत्या तरी पौराणिक कथेवर नाटक होतें.....सर्व पात्रांचीं—पद्यें एवढा सूत्रधारच म्हणतो”

कल्पनारम्य सामाजिक नाटकाच्या मुद्रावतीच्या काळात अनुक्रमें १८७९ व १८८० सालीं सोकरवापूजी त्रिलोकेकर यांनीं—‘नलदमयती’ व ‘हरिश्चंद्र’ या दोन पौराणिक मुखान्तिका लिहिल्या. या खेरील या काळातील इतर कल्पनारम्य सामाजिक नाटकांचा आढावा घेताना, कृ. बा. फेळकरकृत संगीत चंद्रसेना (१९०१), या. वि. धामणकरकृत अजितसिंग कदमला (१९०२) व भुवनमुद्री

(१९०५), त्र. ग. धामणकरकृत नंदकुमार (१९०३), वृ. दा. मळेकरकृत मनुमाधिणी (१९०६), य. कृ. वझेकृत कामसेनसिका (१९०७), द. मा नवरेकृत अमरसिंग (१९०८), वि. बा. कुळकर्णीकृत सत्यप्रताप (१९०७), कृ. गो. फेळकरकृत कुमुमयसत (१९०७), वि. सी. गुर्जरकृत गौप्यगोपन (१९०८), य. ना. टिपणीकृत कमला (१९११), बाबाजी दौलतराव राणेकृत कुमुमचंपा (१९१२) यांने सुनांतिका उल्लेखनीय आहेत.

त्यानंतर माधवराव पाटणकर, आण्णासाहेब किलोस्कर, व गो. व. देवल हे तीन महत्वाचे नाटककार विचारात घ्यायला हवेत. कारण त्यांनी करून, शगार व हास्य या रसानी युक्त व संगीतप्रधान नाट्यरचना करून हा कालखंड गाजविला. त्यांच्या विक्रमशशिकला, वसंतचंद्रिका, सुवर्तीविजय, शाकुंतल, सौमद्र, सशयकहोळ, शारदा इत्यादि अनेक अभिजात, कल्पनारम्य आणि उपरोधप्रधान मुरान्तिकांनी मराठी रंगभूमि गजबजून गेली निलोकेंकराच्या व किलोस्कराच्या काळापावेतों नाटकातील संगीत किंवा पद्यभाग एकट्या सुधारकाडे असे, तो प्रयात मोडून ज्या त्या पात्रांनी आपापली पटीं म्हणण्याचा जो संप्रदाय निलोकेंकराच्या नाटकप्रयोगात सुरू झाला, तो आण्णासाहेब किलोस्करांनी लोकप्रिय केला ह्या काळांत रंगभूमीच्या बाबतीत जी सुधारणा झाली होती ती खालीलप्रमाणे होती.

“पानाच्या समापणात व भाषेत फार सुधारणा झालेली दिसून येते. आण्णाच्या सौमद्राची आद्य नाटकांपैकी कोणत्याही नाटकाशी तुलना केली असता या सुधारणेची बरोबर कल्पना होईल. लहान लहान भाषणे, समर्पक शब्दमोजना, सवादातील स्वाभाविकता व त्या योगाने सविधानकाला सहज मिळणारी चालना, हे गुण या काळातील पुढच्या पुढच्या नाटकातून दिवसेंदिवस वाढत गेलेले आढळतात. एकदरीत भाषेचे स्वरूप जास्त प्रौढ, मनोहर व निकारविचार प्रदर्शनसम होत गेलेले आढळते. परशुरामतात्या गोडबोले, कोल्हटकर, आगरकर, महाजनी अशा सारख्या विद्वान व कष्टलेख्या लेखकांनी जेव्हा या विषयाकडे लेखणी धळविली तेव्हा उत्तम परिष्कृत भाषेचा नमुना इतर नाटककृत्यांत मिळून नाटक भाषेचे एकदर स्वरूपच बरच्या प्रतीचे झाले यात काय नवल ?”

तथापि मराठी सुनांतिकेला आहीपेक्षा उज्ज्वल भवितव्य होतें असे पुढील कालखंडानें दाखवून दिले. हा कालखंड म्हणजे सुप्रसिद्ध साहित्यिक धीपाद कृष्ण कोल्हटकर याचा होय. वास्तविक पहाता या कालखंडात मराठी रंगभूमीवर अनेक छोट्या मोठ्या नाटककारांच्या पौराणिक व भाषावर्तित नाटकांचे प्रयोग होत होते.

थर सांगितल्याप्रमाणे पाटणकर, किलोस्कर व देवळ या नाटककारांच्या नाटकातील संगीताने मराठी रंगभूमी निनादित झाली होती. कोल्हटकरांचे 'वीरतनय' रंगभूमीवर येण्यापूर्वी देवळाच्या नाटकांनी मराठी प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेतली होती. तथापि 'वीरतनय'ने देवळाच्या या वर्चस्वावर एक जोरदार आघात केला असे म्हणावे लागते. कारण या नाटकाने मराठी रंगभूमीवर सुखान्तिकेचे एक नवेंच दालन उघडले. सर्वस्वी स्वतंत्र कथानक, गुतागुतीची व रहस्यमय रचना, शेक्सपियर, मोलियर व शेरिडन या पाश्चात्य नाटककारांच्या विनोदाच्या घातीवर लिहिलेला व हास्योर्मि निर्माण करणारा विनोद, खटकेबाज व चुरचुरीत संवाद, सामाजिक आशय आणि कल्पनारम्यतेची सागड इत्यादि गुणविशेषामुळे कोल्हटकरांनी आपल्या नाटकांच्या द्वारे मराठी नाट्यसृष्टीमध्ये एका अभिनव युगाला प्रारंभ केला असे म्हणावे लागते.

विद्यार्थ्यांद्वारे कोल्हटकरांना नाट्य व संगीत याचा मनस्वी छंद होता. त्यातून पुढे त्यांना शेक्सपियर, मोलियर, शेरिडन, इत्यादि पाश्चात्य नाटककारांचा अभ्यास करण्याची संधि मिळाली त्याच्या घेळी, शुद्ध भाषातरे, रूपान्तरें व कल्पित असे मराठी नाटकांचे तीन प्रमुख प्रकार होते. कल्पित नाटकांच्या गुणांचे स्वरूप बेतावाताचेच असे. भाषातराच्या पागळगाड्यापेक्षा स्वतंत्र नाट्य रचना करून कल्पनारम्य सुखान्तिकाचे दालन समृद्ध करण्याच्या विश्वासानेच कोल्हटकरांनी आपली नाटके लिहिली. कोल्हटकर हे वास्तववादी नाटककार होते किंवा नाही हा वाद वाढविण्यात अर्थ नाही. वास्तविक पक्षांना नाट्यमार्गाने वास्तववाद व कल्पनारम्यत्व हे जलनिरोधक भाग (Water-tight Compartments) नाहीत. कारण वास्तववादी नाटकात जसे थोडे पार कल्पनारम्यत्व असते त्याचप्रमाणे कल्पनारम्य नाटकात कुठे ना कुठे तरी वास्तवतेचा आधार अथवा, कोल्हटकरांची सर्व नाटके अभ्यासून पाहिल्यानंतर एक गोष्ट स्पष्टपणे लक्षात येते की त्यांनी कोणत्याही प्रकारच्या अतिरेकी प्रचाराचा अट्टाहास न धरता, स्वतःच्या असामान्य, उत्तुंग व झगमगीत कल्पनाविलासाचा मराठी नाट्यावर साज चढविला. त्याचा दृष्टिकोन समाजसापेक्ष होता यात तिळमात्र शका नाही. तथापि त्यांनी कलात्मक सयमाला अधिक महत्त्व दिले आहे, त्यामुळे त्यांना सौंदर्यवादी नाटककारच म्हणावे लागते. कोल्हटकराबद्दलचे गोविंदराव टेंब्यांनी जे पुढील उद्गार वाढले आहेत ते खरोखरीच सार्थ आहेत. ते म्हणतात,

“त्याच्या प्रत्येक नाटकात सामाजिक विषयता, अन्याय, मज्जपान इत्यादि विरुद्ध प्रचार आहे, पण हे विषय त्यांनी सौंदर्यदृष्टीने, समतोल्यपाने व हृदयारपणे हाताळले आहेत. रंगभूमी ही केवळ कलात्मक सौंदर्याची व अभिजात सृष्टीची

विलासभूमि आहे. मतप्रचाराची चावडी किंवा दवंडी पिण्याचा चौक नव्हे; अशा दृष्टीने त्यांनी कलात्मक संयम राखून आपली नाटके लिहिली. ”

श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजुष, मतिविकार, प्रेमशोधन, वधूपरीक्षा, जन्मरहस्य, सहचारिणी, परिवर्तन, शिवपावित्र्य, भ्रमसाफल्य, मायाविवाह अशी एकंदर चार नाटके लिहिली. त्यांच्यापैकी वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजुष, मतिविकार, प्रेमशोधन, वधूपरीक्षा व सहचारिणी या सहा सुखान्तिका विशेष उल्लेखनीय आहेत. अद्भुतरम्यता, रहस्यमयता, हास्यकारण, काव्यात्मता व सामाजिक आशय इत्यादि विशेषांमुळे ह्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीचा दर्जा वाढविला व तिला बहुरंगी बनविले. तसेच वैशिष्ट्यपूर्ण नाट्यविषयक कामगिरीमुळे मराठी प्रेक्षकांचे लक्ष स्वतःकडे वेधून घेतले. त्यांनी मंगलाचरण, सूत्रधार, नटी व निरूपक इत्यादी, नाटकांतील ठराविक सांचाच्या गोष्टींचे उच्चाटन केले, व काही नाविन्यपूर्ण असे पुढे आणून स्वतःचे वैशिष्ट्य मराठी प्रेक्षकांना दाखविले.

या प्रकरणाच्या प्रारंभी सांगितल्याप्रमाणे कोल्हटकरांच्या मनावर, आंग्ल नाटककार शेक्सपियर व फ्रेंच नाटककार मोलियर यांच्या सुखान्तिकांचा व प्रहसनांचा कसा प्रबल संस्कार झाला आहे हे वर उल्लेखिलेल्या सहा सुखान्तिकेवरून चटकन् लक्षांत येते. शेक्सपियरच्या सुखान्तिकेविषयी चर्चा करतांना Willard Smith यांनी खालील मत प्रदर्शित केले आहे. तो म्हणतो की, ‘शेक्सपियरच्या कल्पनात्मक सुखान्तिका या सुखान्तिकेच्या विशिष्ट संकेताच्या चौकटीमध्ये बसू शकत नाही,’ त्याची कारणे त्यांच्या पुढील वाक्यांत स्पष्ट झाली आहेत.

“A comedy is the form of the dramatic art in which a moral flaw in character awakens our laughter by its lack of harmony with the exigencies of society. Plays in which the plot dominates the interest of the spectator are comedies only by courtesy. Shakespear's Romantic Comedies are outside any systematic categories. They are unique in their blending of interest in characters and interest in incidents—like Moliere, Shakespeare frequently attained the universal in his characterization. Like Moliere, also, his ethical attitude is implicit in his plays, independent of revealed religion. It differs from Moliere's in that it is deeper and broader. For Moliere is intensely and consistently a comic artist; and if the form and spirit of comedy are at one with my definition, he is, in modern times, the

supreme maker of comedy. It is Shakespear's glory that he can at times transcend the comic, enriching it with the genial glow of reflective humour that illuminates the great knight of Cervantes, and awakening in the spectators the disinterested and kindly laughter of 'heart and mind in one.' " 1

कोल्हटकरांच्या नाटकांच्या बाबतीतही आपणांला कांहीतें असेंच म्हणावें लागतें. कारण त्यांच्या नाटकाचा मध्यवर्ति गामा शेक्सपियरप्रमाणें वास्तव नसून कल्पनारम्यच आहे. त्यामुळे त्यांच्या या सहा मुखान्तिकांना कल्पनारम्य मुखान्तिका (Romantic Comedies) म्हणावें लागतें. अशा मुखान्तिकेच्या कथानकांत तरुण-तरुणींची भेट, त्यांच्यामध्ये प्रेमनिर्मिति, त्यांच्यावर येणारी संकटे व शेवटीं त्यांचें मीलन असे टप्पे असतात. नायक-नायिकांच्या जीवनांत निर्माण होणारे संघर्ष अनेकविध असल्यामुळे स्वामाविकर्षणेंच कथानकांत गुंतागुंतीही निर्माण होते. कथानकाचा उत्कर्ष साधण्यासाठीं क्वचित् प्रसंगीं त्यांत रहस्यमयताही असावी लागते. शेक्सपियरच्या, 'अँज यू लाइव्ह इट', 'मिडसमरनाइट्स ड्रीम', 'मर्चेंट ऑफ व्हेनिस', 'विंसेंटो', 'मच् अँडो अबाऊट नर्थींग', वगैरेसारख्या नाटकांप्रमाणेंच कोल्हटकरांच्या सर्व मुखान्तिकांतून गुंतागुंतीचीं कथानकें बघलेलीं आढळून येतात.

'वीरतनय' ह्या नाटकांत पुरुषवेषधारी शालिनीची व शूरसेनाची भेट, शूरसेनाचें मृतपत्नीवर अलौकिक प्रेम, मालिनी व धीरसेनाचें एकमेकांवरील प्रेम वगैरेसारख्या गुंतागुंतीच्या घटना असल्यामुळे शेवटपर्यंत कांहीं ना कांहींतरी घडत राहतें. त्यांतून वीरसेन हा मालिनीला शालिनी समजून तिच्यावर प्रेम करतो, त्यामुळे ही गुंतागुंत अधिकच वाढली आहे. 'मूकनायक' मध्येही असेंच चमत्कृतीमय कथानक आहे. शरधंद्र राजाची पत्नी रोहिणी हिचा भाऊ विक्रांत मुक्याचें सोंग घेऊन शरधंद्राच्या राज्यांत रहातो. त्याच्यावर शरधंद्राची बहिण सरोजिनी मोहित होते. शरधंद्राला मद्यपानाचें व्यसन लागतें. त्याचा शत्रू अंगपूरचा राजा केयूर हाही गुप्तवेषानें या राज्यांत येऊन राहिलेला असतो. व त्यानें विक्रंताबरोबर संधान बाघलेलें असतें. हें कारस्थान विक्रांत मोठ्या कौशल्यानें हाणून पाडतो व शरधंद्राच्या राज्याचा बचाव करतो. नंतर त्याचा सरोजिनीबरोबर विवाह होतो. विनांत राजाचा मूकेपणा, केयूराचा बहिरेपणा, विक्रांतानें घेतलेलें वृद्ध बकिलाचें सोंग वगैरे सारखें अनेक कुतुहलोत्पादक प्रसंग 'मूकनायक' या नाटका-मध्ये आहेत. अद्याच तऱ्हेनें गुप्तमंशुप या नाटकांत ज्योतिषाचें भविष्य, पेटीतील पत्रें, राणी सौदामिनीनें घारण केलेला पुरुषवेष, सौदामिनीच्या औपघातें मेघनाद

राजाला पुनः दृष्टि येणे वगैरेसारख्या अनेक अद्भुतरम्य व काल्पनिक गोष्टींनी या नाटकाचे कथानक परिपूर्ण आहे. 'प्रेमघोषन' नाटकांत तंतोतंत एकमेकांसारख्या दिशणाच्या दोन जुळ्या भावांचे कथानक आणून अर्द्याच गुंतागुंत व चमत्कृति निर्माण केली आहे. त्या भावांना 'बघू परीक्षा' या नाटकात जरी अनुरूप बघूची परीक्षा करण्याच्या हेतूने राजा घुरंघर हा ज्योतिष्याचा वेप घेऊन विद्वेवरशास्त्र्यांच्या घरी येऊन राहिला असला तरी आतांपर्यंत विचार केलेल्या चार नाटकांच्या भावाने, या नाटकांत अद्भुतता कांही अर्द्या वमी आहे. 'सहचारिणी' या सुलान्तिकेच्या कथानकात वेपातराला अतिशय महत्त्व दिले आहे. रावजी व नाईक हे दोन अट्टल दरबंदखोर वेप पालटून जहागिरदाराच्या वाड्यात येऊन रहातात, पोलीस ऑफिसर विश्वासराव व अनंत कुळकर्णी हे वेप बदलून शिक्षक म्हणूनच तेथे रहातात. जन्मामा मधून मधून आनंदीबाई देशमुख हिचा वेप घेऊन जहागिरदारांना पसवितो. एकूण या नाटकात जिकडे तिकडे वेपांतरच दिसून येते. अशा रीतीने शेक्सपियरच्या नाटकांतील वेपांतराचा फेवळ कोल्हटकरांच्यावरच नव्हे तर इतरहि अनेक नाटककारांच्यावर परिणाम झालेला दिसून येतो. म्हणूनच वि. द. साठे यांनी या काळांतील नाटकासंबंधीचे पुढील उद्गार सार्थ म्हणायें लागतात. .

"मराठी रंगभूमीच्या प्रारंभीच्या बऱ्याच नाट्यकृतींतील स्वर्प हा केवळ बाह्य घटनात रमलेला व फलप्राप्तीवर वैद्रीभूत झालेला असा दिसतो. त्रिडोकेकर, घामणकर, फानिटकर, डोंगरे, पाटणकर वगैरे नाटककारांच्या नाट्यकृती ह्या बाह्य घटनात्मक संघर्षांचे (Cutward Conflict) चित्रण करण्यातच प्रायः गुरफटलेल्या होत्या. ह्या नाटकाचा प्रारंभ संस्कृत पद्धतीच्या सूत्रधार-नादी-विदूषकयुक्त प्रवेशाने बहुधा होई. त्यानंतरचा संघर्ष हा प्रायः दोन अथवा अधिक व्यक्तींमध्ये राजसत्ता, संपत्ति किंवा स्त्रीविषयक झालेल्या झगड्यावर अधिष्ठित असे व त्याचा उपसंहार संस्कृत नाट्याच्या विशिष्ट तत्परंपरेप्रमाणे होई. ह्या परंपरेत लक्षात येण्यासारखा एक निराळाच पण बाह्य घटनाधिष्ठित असा परक भी. कृ. कोल्हटकरांनी आपल्या नाट्यकृतिद्वारा निर्माण करून दाखविला. शेक्सपियरच्या पद्धतीची संविधानकाची गुंतागुंत, मुख्य समस्येसंगाला पोषक व पूरक असा छोट्या समस्येसंगालाची (Minor Crisis) चढण, एक अथवा दोन उप-कथानकाच्या साहाय्याने विनोदनिर्मिति करणे, वेपांतर, निरोगातील घोटाळा, पत्रे वगैरेच्या साहाय्याने रसस्पर्शसिध्द करणे, छंदपद्य, वृद्ध, मध्य दरबारी प्रसंग इत्यादींच्या साहाय्याने संविधानकाचे प्रायोगिक मूल्य वाढविणे-वगैरे बाबतीतील घटनात्मक तपशील कोल्हटकरांच्या 'वीरतनय,' 'भूषनायक,' 'गुप्तमन्त्रा,' 'प्रेमघोषन,' 'जन्मरहस्य' वगैरे नाटकातून मरपूर प्रमाणांत आढळतो, कोल्हटकरांच्या या सर्व नाटकावर मुख्य छाप शेक्सपियराने अरोरी अगेरीस

लिहिलेल्या “ विंटेर्स टेल ”, “ टॅपेस्ट ” वगैरे ‘ मास्क ’ वजा वेषातराधिष्ठित व दृश्यप्रधान नाटकाची अधिक प्रमाणात आहे. एलिझाबेथ राणीनंतर इंग्लंडच्या गादीवर आलेल्या परकीय (स्कॉच) राजाच्या-जेम्सच्या कारकीर्दीत या विशिष्ट पद्धतीच्या नाटकाची प्रथा इतकी रुढ झाली होती की, त्या पद्धतीचीं नाटके लिहिणारा नाटककाराचा एक स्वतंत्र असा लेखकवर्गच निर्माण झाला. कोल्हटकरांनीं सुरू करून दिलेल्या या वेपातराच्या घटनेचा सधर्पाळा पूरक असा उपयोग करून देण्याची विशिष्ट तंत्रपद्धति पुढें इतकी लोकप्रिय झाली की, मोठमोठ्या नाटककारानाहि तिचा उपयोग कयावल्च्या रहस्यपरिपोषाकरिता करण्याचा मोह अनावर होऊ लागला. रा. ग. गढकरी, या गो जोशी, वा. वा. खरे, न. चिं. केळकर, मा. ना. जोशी, श. प. जोशी, प्र. के. अत्रे वगैरेंच्या नाटकातून या पद्धतीच्या वेपातराच्या आलेल्या घटना या दृष्टीने उल्लेखनीय आहेत. ”^१

शेक्सपियरच्या सुखान्तिकाप्रमाणेच कोल्हटकराच्या सुखान्तिकातून स्त्री पात्राची—विशेषतः नायिकाची आणि उपनायिकाची स्वभावचित्रणें अतिशय चित्तवेधक झाली आहेत. किंबहुना त्यांच्या बहुतेक नायिका नायकाना शाकावून टाकतात. या सधर्मी कै. गोविंदराव टेंबे याचे खालील उद्गार पहावें.

“ श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरापासून मराठी नाट्यसाहित्यामध्ये रचनातंत्र, पद्याच्या चाली, भाषाशैली वगैरेंच्या कान्त्या होऊ लागल्या होत्याच, परंतु त्याबरोबरच एक मोठी क्रांति म्हणजे नायकापेक्षा नायिकेला प्राधान्य देण्याकडे लेखकाचा कल छेकू लागला ही होय. ‘ मानापमान ’ व नंतरचीं खाडिलकरांचीं नाटके, “ धीरतनया ” नंतरची कोल्हटकरांचीं नाटके, गढकऱ्याचीं बहुतेक नाटके, नायकापेवजीं नायिका व उपनायिका यांच्या भोवती रचल्यासारखीं माझ्या सुद्धीला त्या वेळीं वाटलीं. ”^२

कोल्हटकराच्या बहुतेक सर्व सुखान्तिकांचीं कथानके राजाराणींनीं च्यापलेलीं आहेत. त्यातूनच त्यांच्या नाटकात अदभुतरम्यतेला वाव मिळाला आहे. कल्पना-रम्यत्वाला अधिक महत्त्व दिल्यामुळे त्यांच्या नाटकातील सामाजिक दृष्टिकोन फारसा उत्कटत्यानें प्रेक्षकांच्या डोळ्यासमोर येत नाही हें खरी परें असलें तरी एक गोष्ट ध्यानात घेतली पाहिजे ती ही की, कोल्हटकरांचे नाट्यलेखन अभिजातता व सौंदर्यसाधना या दोन गुणांचे मनोरम मिश्रण आहे. वास्तविक पहाता अल्. जे. पॉट्स या ग्रंथकाराने म्हटल्याप्रमाणे, ‘ सुरान्तिका या नाट्यप्रकाराचें कार्य

यास्तयांतील घन्यावाईट माणसांच्या व्यवहाराचें सौंदर्यशाली दर्शन घडविणें हा आहे, नीतीशोपाचे धडे हा तिचा उद्देश नाही.

"It is not the business of comedy to inculcate moral doctrine. Its business is to satisfy a healthy human desire; the desire to understand the behaviour of men and women towards one another in social life, and to judge them according to their own pretensions and standards. So far as it does this well and truly it makes for righteousness."¹

मेरिडियच्या मताप्रमाणें सुखान्तिकेमध्ये समाजांतील सुप्रतिष्ठित स्त्रीपुरुषांच्या जीवनाचा आलेख असावा लागतो. याचा अर्थ असा होतो की, सुखान्तिकेमध्ये नागरसंस्कृतीतील सुप्रतिष्ठित पार्नेच असली पाहिजेत. पण शेक्सपियरच्या सर्वच युत्तान्वितांतून आपल्याला तसें दिसून येत नाही. आणि म्हणूनच मेरिडियनें यापरलेल्या नागरसंस्कृतीतील स्त्रीपुरुष याचा अर्थ स्पष्ट केला पाहिजे. समाजांतील वरच्या घरांतील स्त्रीपुरुष हा सुखान्तिकेला योग्य विषय आहे यांत शंका नाही. कारण समाजांतील वरिष्ठ वर्गातील व्यक्ती, त्याचे आचार-विचार व भाषा-पद्धती ही, इतर घरांतील व्यक्तीपेक्षां भिन्न असते. तथापि सुखान्तिकेतील स्त्रीपुरुष तसेंच असले पाहिजेत असें तिच्यावर बंधन घालणें मात्र योग्य होणार नाही. शेक्सपियरनें अशा व्यक्तींना आपल्या नाटकांतून प्राधान्य दिलें आहे. कारण त्यांच्या सर्व नाटकांचें अधिष्ठान म्हणजे भावना व काव्यात्मता आहे. कोल्हटकरांच्या घावतीतहि तसेंच झालें आहे. आणि म्हणूनच त्यांच्याहि सर्व सुखान्तिकेंतून राजा-राण्याचें किंवा समाजांतील वरच्या घरांतील लोकांचें प्रायः चित्रण केलेलें आढळून येतें. शेक्सपियरच्या नाटकामध्ये जो काव्य व विनोद कोल्हटकरांना आढळून आला त्याचें त्यांना अत्यंत आकर्षण वाटलें असावें असें दिसतें. म्हणूनच की काय, वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजूर वगैरें त्यांचीं नाटके शेक्सपियरच्या वळणाचीं आहेत. कोल्हटकरांनीं आपल्या नाटकांतून जरी कांहीं सामाजिक प्रश्न हाताळले असले तरी त्यांच्या यशाची गुरुक्लिष्टी नाटकांच्या कथानकांतील शृंगाररस व काव्यात्मता यांच्या हृदयगम अविष्कारांतच सामावली आहे. किंवा काव्य व चमत्कृति हे त्यांच्या प्रतिभेचे दोन महत्त्वपूर्ण विशेष म्हटले पाहिजेत. या दोन विशेषांची आराधना त्यांनीं केली हें जरी खरें असलें तरी रंगभूमीला प्रसन्न करावयास त्या दोन गुणविशेषांपेक्षा अधिक कांहीं तरी हवें होतें. त्या संबंधीं प्रा. पराडकरांचें सलील विचार मननीय आहेत.

“परंतु ते गुण राखेयतेच आत्मा नव्हते. संगीत, फाव्य, चमत्कृति हे कोल्हटकराच्या प्रतिभेचे विशेष होते. यामुळे त्यांचे नाटकात सौंदर्य निर्माण झाले व त्याने काही काळ लोकाना मोहिनी घातली परंतु नाट्याचा आत्मा जो सर्प त्याकडे घावे तसे लक्ष त्यांनी दिले नाही. त्यामुळे त्यांनी निर्माण केलेल्या सौंदर्याला शक्तीची जोड मिळाली नाही. कोल्हटकरांची नाटके रंगभूमीवर आता टिकत नाहीत याचेहि कारण हेच होय.”

कोल्हटकरांनी कल्पनारम्यत्वाला जास्तीत जास्त महत्त्व दिल्याकारणाने सामाजिक सुधारणेची जाणीव जरी त्यांच्या नाटकातून असली तरी नाटकातील वैचित्र्य व सौंदर्य यांच्यामुळे ती उत्कट स्वरूपात दिसून येत नाही. तरीसुद्धा रजनावरोधर योडासा उपदेशही असावा म्हणून त्यांनी आपल्या सर्व सुखान्तिकातून तत्कालिन समाजातील पुनर्विवाह, स्त्रीशिक्षण, प्रतिलोमअनुलोमविवाह, योगेश्वराखी निरनिराळी प्रमेये घेऊन ती नाटकाच्या कथानकात अडकवून देण्याचा प्रयत्न केला आहे. असे जरी असले तरी मेधाकांचे लक्ष मान नाटकातील प्रमेयापेक्षा पुतापुती घराब अधिक खिळून रहाते.

चमत्कृतीच्या या हव्यासामुळे बहुतेक नाटकातील स्वभावचित्रणाकडे कोल्हटकरांचे दुर्लक्ष झाले आहे. विशेषतः त्यांची स्त्रीपात्रे त्यांच्या पुरुष पात्रापेक्षा सरस निपजली आहेत. शालिनी, सरोजिनी, मेनिका, सरस्वती, चंद्रिका, इंदिरा, गंगू, यमुना, त्रिवेणी व काता इत्यादी रम्य स्त्री चित्रणामुळे त्यांची नाट्यसृष्टि चमत्कृत झाली आहे. कोल्हटकरांची ही स्त्रीसृष्टि जशी रम्य आहे तशीच ‘प्रेम’ या भावनेच्या दृष्टीने स्वाभाविकहि आहे. कारण जुन्या संस्कृत नाटकातील नायिकांची मदनमाथा व कोल्हटकरांच्या नाटकातील शालिनी, मालिनी, चंद्रिका, सरोजिनी इत्यादि तरुणींच्या मनात उद्भूतगारी स्वाभाविक प्रेमभावना यात जमीनअस्मानाचे अंतर आहे. रंगभूमीवरील शुभारंभाची निर्मिति व्हावयास कारणीभूत होणाऱ्या ‘प्रेम’ हा भावनेला अकृत्रिम करण्याचे श्रेय कोल्हटकरांच्याकडेच जाते.

सुखान्तिका हा नाट्यप्रकार रसिक मनाला आनंद देण्यास कारणीभूत होतो. कोल्हटकरांच्या सुखान्तिकातून सुसंस्कृत व रसिक मनाला आकृष्ट करणाऱ्या ज्या अनेक गोष्टी आढळून येतात. त्याचा ओझरता विचार आतापर्यंत केला आहे. याखेरीज महत्वाचे असे एक दोन मुद्दे यापुढे लक्षात घ्यावयास हवेत. कल्पनारम्य सुखान्तिकातून योगायोगाला जास्त महत्त्व मिळत असल्याकारणाने लिच्यातील घटना वर्कशाळाच्या नेहमीच्या खर्चसामान्य वसोटीला उतरणे शक्य नाही. असे जरी असले तरी तिच्यातून मानवी जीवनातील सुखद

क्षणाच्या पुन प्रत्ययाचा आनंद मात्र मिळाल्याशिवाय राहात नाही. अशा या नाट्यप्रकारात आत्यंतिक दुःखाच्या भावनेला या प्रसंगाला अवकाश नसतो. मुसाला उठावदार करण्यासाठी कथानकात थोडेसे दुःख निर्माण केलेले असते त्याचप्रमाणे दुःखनिर्मिती करणाऱ्या खलपात्राला अतिशय कडक शासनही दिलेले नसते. नाही तर सुखान्तिकेतील सुखाचा धेरग झाल्याशिवाय रहाणार नाही. शिवाय मुसलान्तिकेचे वातावरण आनंदाला पोषक असल्यामुळे मानवी जीवनातले धोके त्यात कमी प्रमाणात येणे स्वभाविक आहे. त्यामुळेच कोल्हटकरांच्या नाटकातील खलपुरुष, वृंदावन किंवा घनश्याम या खलपुरुषांप्रमाणे 'काळेकुट्ट दुष्ट' नवून त्या मानाने काहीसे मवाळच आहेत, व त्यांना नाटकाच्या शेवटी फारसे कठोर शासनही मिळत नाही. 'वीरतनया' मधील शम्भूसेन जरी मूर्ख नसला तरी मुच्छकटिकातील शंकरासारखाच दुष्ट व भिन्ना आहे. मात्र तो पाताळयंत्रीपणाने नाटकात कारस्थान रचतो व मुख्य पात्रांच्यामध्ये नारदासारख्या कलागति लावतो. पण शेवटी शूरसेनाचा व मकुटचा कपटाने बंध करीत असताना पकडला जातो. शम्भूसेनाला व्याप्रमाणे कठोर शासन दिलेले दिसत नाही त्याचप्रमाणे 'मूकनायका'तील दोन खलपुरुष, केयूर व विकट यांना शेवटी साधी कैद मिळालेलीच दारुविली आहे. 'गुप्तमंगू' मधला कैलासनाथ असाच पराजित होऊन व कोठलैही शासन न मिळता उलट त्याची जिपाच्या पाठघाळेवर नेमणूक करण्यात आली आहे 'मतिविकार' मधला हरिहर शास्त्री हा मात्र शेक्सपिअरच्या 'अिअॅगो' प्रमाणे शमर नवरी खलपुरुष दाखविलेला आहे. 'जे का व्यर्थ परार्थ हाजी करिती ते कोण की दुर्मती !' या वचनाप्रमाणे हरिहर शास्त्री हा दुसऱ्याचे अकारणच वसूण करतो. तो अत्यंत विषयी असून स्वतःच्या विषयपरिपूर्ती करिता वाटेल ते पाप करायलाही मागे घेत नाही. पण हरिहर शास्त्र्यालाहि फारसे कडक शासन मिळालेले नाही 'प्रेमशोषना'मध्ये कदन हाच खलाची भूमिका पार पाडतो पण शेवटी इन्दिरेच्या प्रेमाच्या दैवी शक्तीमुळे त्याच्या स्वभावात एकदम परिवर्तन होतं. 'बधूपरीक्षा' या नाटकात खलपुरुष नसून खलखी आहे, व ती म्हणजे वाराणसी स्यापि तिचा दुष्टपणा वीर वामनराव जोश्याच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेतील मद्यालयेच्या दुष्टपणाप्रमाणे उत्कटत्वाने रागविलेला नवून तिला अपयशापछिष्टे दुसरे शासनही मिळाले नाही 'सहचारिणी'मध्ये मात्र रावजी व नाईक हे दोन दरबंदेखोर खलपुरुष आहेत. पण दुष्टपणापेक्षा त्यांच्याकडून नाटकात विनोदनिर्मितीच जास्त झालेली आहे. नाटकाच्या शेवटी त्याचे स्वरूप उघडकीला येऊन ते गिरफ्तार होतात. हे चोराना मिळणारे स्वभाविक शासनच आहे अशा रितीने कोल्हटकरांच्या सुखान्तिकातील खलपुरुष (हरिहरशास्त्र्याचा अपवाद सोडल्यास) अत्यंत दुष्ट नाहीत त्यामुळे नाटकात

सर्वर्ष कमी प्रमाणात निर्माण झाले आहेत व तसें होणें मुखान्तिकेच्या ठराविक साऱ्याला अनुकूलच म्हणावें लागेल. कारण मुखान्तिकेमध्ये नाटककाराला शोकान्तिकेसारखें गभीर नाट्य निर्माण करायचें नसतें.

मुखान्तिकेमध्ये नीतिअनीतीच्या चिरतन स्वरूपाच्या कल्पना येऊ शकत नाहीत. कारण तिच्यात शाश्वत मूल्यातील उणीवा दाखविलेल्या असतात. या उणीवा मुखान्तिकेतील व्यक्ती, त्याचें स्वभाव व त्या स्वभावामुळे निर्माण होणारे प्रसंग यातून दर्शविलेल्या असतात या विषयगती दाखवीपर्यंतच मुखान्तिकेचें कार्य असतें. ऐदिकवाद ही तिची फार मोठी कसोटी आहे. 'भावबंधना'तील धुंडिराज, 'सौमद्रा'तील कृष्ण, 'मानापमाना'तील लक्ष्मीधर, 'सशयकळोळा'तील फाल्गुनराव या व्यक्तीरेखा जोपर्यंत मानवी आहेत तोपर्यंत मुखान्तिकात रंग भरत जाईल. पण जर त्या व्यक्तीरेखा अतिमानवी किंवा आदर्श झाल्या तर त्याच क्षणीं ती ती मुखान्तिका खेळ व ती नाटकें 'तोतयाचें बडा' सारखी किंवा 'सन्याशाचा सवारा' सारखी गभीर स्वरूपें धारण करतील. कोल्हटकराच्या मुखान्तिकाकडे पाहिलें असता असें दिसून येतें कीं मुखान्तिकेच्या या मूलभूत सिद्धांतापैकी बरेच सिद्धांत त्यांनीं कसोटीनें पाळले आहेत, त्याच्या बदलचें विधान सत्य आहे असें म्हणावें लागतें.

मुखान्तिकेचा आणखी एक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे विनोद हा होय. या नाट्यप्रकारात जीवन कसें आहे हें दाखवून तें कसें असावें हें सूचित केलेलें असतें. सुखतत्त्वाची प्रगति होण्यासाठीं व जीवनातील उणीवा किंवा विषयगति टळकपणें दर्शविण्यासाठीं विनोदाचा उपयोग केलेला असतो. या सद्भावात आता कोल्हटकराच्या मुखान्तिकातील विनोदाचा परामर्श घ्यायचा आहे.

जुन्या संस्कृत नाटकात काहीं अपवाद सोडून प्रायः विनोदाचे दोनच प्रकार पहावयास मिळतात. एक म्हणजे सयमशून्य शाब्दिक कोटिक्रम व दुसरा बुद्धिहीन वाक्कळपणा. संस्कृत नाटकातल्या या विनोदाबरोबर तुलना केल्यास कोल्हटकराचा विनोद नि सशय बरच्या दर्जाचा आहे. संस्कृत माणसाचें मन प्रसन्न करण्याचें सामर्थ्य त्याच्या विनोदात असल्यामुळे त्यांनीं लिहिलेल्या मुखान्तिकेतील विनोद सुखदातावरणनिर्मितीला पोषक ठरला आहे. त्याच्या मुखान्तिवातून हास्य व शृंगार या दोन रसाना प्रमुख स्थान दिलें आहे विशेषत मराठीतील विनोदी सांप्रदायाचें जनक या दृष्टीनें कोल्हटकराचा विचार करताना हास्यरस इतर कोणत्याही रसापेक्षा खेळकाला अधिक प्रिय आहे, असेंच म्हणावें लागतें. हास्यरसाची निर्मिती होण्यासाठीं त्यांनीं आपल्या मुखान्तिकातून विनोदाचें जरी सर्व प्रकार हाताळले असले तरी त्याचा मुख्य भर शाब्दिक कोट्या व श्लेष मापर आहे. विषयगति हा विनोदाचा

आत्मा व रंजन आणि आनंद देणे ही त्याची प्रमुख कार्ये आहेत असे त्यांचे मत असावे असे यातून. विसंगतिपरोवर अतिशयोक्तीचा आधार घेऊनच त्यांनी आपली विनोदी पात्रे निर्माण केली आहेत. त्यांच्या सर्व गुरुरान्तिकांची कथानके तपासून पाहिली असतां खरील मतांतील सत्य लक्षांत येते.

हास्यरसातिप्रम अनेक येव्हा नाटकांतील रखाची हानि करतो. नाटककाराच्या ठिकाणी औचित्यदृष्टि, सहृदयता व स्वाभाविक रसप्रकर्षाची आवड हे गुणविशेष ज्या मानाने अधिक असतील व त्याची प्रतिभा जिवन्ती सूक्ष्मदर्शी असेल त्या मानाने त्याच्या नाटकात विनोदाची योजना केलेली दिसते. हास्यरसाची निर्मिति होण्यास विरूत बोलणे चालणे व कुक्षता यांची मदत होते. कारण या सर्व गोष्टी व्यंगदशक तरी असतात अगर त्यांचे अतिशयोक्तीपूर्वक निदर्शन केले जाते. मनुष्यस्वभावामध्ये असलेली नैसर्गिक व्यंगे दर्शविल्यामुळे ही हास्यरसाची निर्मिति होऊ शकते. किंहुना बहिरंगाची व्यंगे दर्शवून हास्यनिर्मिति करण्यापेक्षा अंतर्गतांतील निवंगति दर्शवून हास्य निर्माण करणे हे अधिक कठीण काम असते. मात्र त्यापासून निर्माण होणारा विनोद भेट दर्जाचा असतो. ही व्यंगे म्हणजे काम, मोक्ष, लोभ, मद, मत्सर, अहंमन्यता, मोठेपणाची हाव, दांभिकपणा, मूर्खपणा, विद्रोहाची घमंड, द्रव्यलोभ, चांचल्य, मोठेपणा, विसराळूपणा इत्यादि मानवी स्वभावांतील दोष होत. मानवी स्वभावांतील या निविधित दोषांचे दर्शन घटवितांना अतिशयोक्तीचा आभय घेऊनहि मनुष्य हा मनुष्यकोटीच्या बाहेर आहे असे भासता कामा नये. याबद्दलचे श्री. आगाशे यांचे खालील विचार लक्षांत घेण्याजोगे आहेत.

“स्वभावगत वैगुण्य म्हणजे समग्र स्वभाव नव्हे. पूर्वी इंग्रजी भाषेमध्ये विशिष्ट दोषाने युक्त अशी स्वभावचित्रे ज्यांत आहेत अशी महसन (Comedy of Humour) बेन जॉन्सन वगैरे नाटककारांनी लिहिली आहेत. परंतु एकाच स्वभावदोषाचे अस्वामाधिक आधिक्य दाखविल्यामुळे रच्य़ा मनुष्यस्वभावाची स्वाभाविकता आणि सहजविलोभनीयता त्यांमध्ये नव्हती. त्यामुळे ती लयकरच मागे पडली. मनुष्यस्वभावाचे सहृदयतापूर्वक निदर्शन असे दोस्तपिअरने केले तसे बेन जॉन्सन यांस साधले नाही. आपल्या खोशीकरितां मनुष्याला दोषैकमूर्ति म्हणून दाखविणे म्हणजे त्रिगुणात्मक सृष्टीला अपवादभूत अशी रचना करणे होय. अशा काल्पनिक आणि सत्य मनुष्यसृष्टीला सोडून अक्षणाच्या स्वभावचित्राबद्दल जेव्हा जेव्हा सद्धानुभूति आणि आपलेपणा कसा बाटणार तेव्हा नाटकांतील स्वभावचित्रांमध्ये मनुष्यसहृदयामध्ये सुसंवाद आणि समरसता उत्पन्न करण्याचे सामर्थ्य पाहिजे. त्याकरितां मनुष्यस्वभावाचे आणि विविध मनुष्यचरितांचे कवीला योग्य ज्ञान पाहिजे, आणि त्याची तादात्म्य पावतां आले पाहिजे. तदधिक वृत्तीने दोषांकडे

पाहिऱ्यास व त्याचें तिरस्करणीय निदर्शन केल्यास त्यामुळे त्याच्या उपदेशांतील प्रेमलपणा नष्ट होतो व उपदेशरूप मोहक ध्वन्यर्थाचा लोप होतो. किती झालें तरी अन्य जनाच्या दोषनिदर्शनामुळे उत्पन्न होणारें हास्य कवि आणि प्रेक्षक अगर वाचक या दोहोंच्या दृष्टीनें शुद्ध सात्विक नव्हे. त्याला Malignant pleasure राजस अगर तामस सुख असें म्हणतात. त्याचा कठोरपणा शक्य तितका कमी केला पाहिजे ! म्हणजेच, तें हास्य कोमल आणि मधुर वृत्तीचें द्योतक असल्यास रसिकांना मान्य होईल. तेव्हां हास्यरसाचें स्वरूप कोमल आणि सात्विक असल्यानें सारस्वतरचनेला खरी शोभा येते.”

कोल्हटकरांच्या अगोदरची पौराणिक नाटके अतिमानवतेच्या तत्वावर लिहिलीं जात असत. प्रेक्षकांनीं त्यांचा जरी उत्साहानें स्विकार केला होता तरी मानवतेच्या कलात्मक अविष्काराची मराठी प्रेक्षकांची भूक अतृप्तच राहिली होती. मानवतेच्या पातळीवरून वेगळें नाट्य त्यांना हवें होतें. याबाबतीत फार्सींनीं प्रेक्षकांचें धोडेंबहुत समाधान केलें होतें असें म्हणावें लागतें. कारण फार्सीत रंगविलेल्या पानांनीं अतिमानव-सृष्टि सोडून आपण माणसें जशीं गोलवां, चालतो व धागतो तसें बागाबयाला गुरूवात केली होती. पौराणिक नाटकातल्या या अतिमानवतेच्या जोडीला मानवतेच्या तत्वाचा अविष्कार करणारा विदूषक होता. तरीसुद्धा त्यापेक्षां अधिक कांहींतरी प्रेक्षकाना हवें होतें. कोल्हटकरांनीं प्रेक्षकांच्या या अपेक्षेचें नव्यांच अशीं समाधान केलें असें म्हटलें पाहिजे.

कोल्हटकरांच्या मुलान्तिकांतील एक गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. त्याचें स्वभावचित्रण व कथानकांची गुंफण प्रेक्षकांच्या मनांतील उत्सुकता वाढवित त्यांना उदात्त व उन्नत मनोवृत्तीप्रत नेतात. मुलान्तिकेतील आनंदाचा विनोद हा सहकारी असतो असें म्हणतात. कोल्हटकरांनीं आपल्या नाटकांतील विनोद ज्या पानांच्या सहाय्यानें साधला आहे त्याचें परीक्षण आतां करावयाचें आहे.

‘वीरतनय’ या नाटकांत फर्चेसिंग या पानाच्या द्वारे विनोदाचा सर्वत्र परिपोष करण्यात आलेला आहे. स्वभावातील विसंगतीवर आधारलेल्या विनोदाचा, हें पात्र म्हणजे एक अपूर्व नमूना म्हणावें लागेल. शेक्सपिअरच्या ‘मर्चेट ऑफ व्हेनिस’ मधील डॉयलाकप्रमाणें या पानाच्या स्वभावात धनलोभाची विसंगति आहे. पैशाची त्याची हाव दर्शविण्यासाठी नाटककारानें त्याच्या तोंडीं अनेक कोट्यां घातलेल्या आहेत. तथापि सुसंस्कृत मनाला न पटणारा विनोद हें पात्र करीत नाहीं. पैशाची हाव बार्डट आहे हें त्याला पटते. ती सोडावी असेंही त्याला वाटते. त्यासाठी तो शपथ घेतो ती मात्र पैशाचीच घेतो. इथें स्वाभाविक विनोद

निर्माण झाला आहे. पैसा हा त्याला परमेश्वर वाटतो. किंहुना तो धनाचा एकनिष्ठ उपासक आहे. तथापि लोभी असला तरी त्याच्या ठिकाणी माणूसकी आहे. त्यामुळे त्याच्या स्वभावचिन्नात एक आगळेच वैशिष्ट्य निर्माण झाले आहे. 'वीरतनय' नाटकातील पत्तेसिंगाची ही व्यक्तिरेखा अशी ठसठशीत आहे या पात्राच्या विसंगत स्वभावामुळे नाटकाच्या रहस्यमय कथानकाला अधिक रंगत नदते. इतकेंच नव्हे तर शूरसेनाचा व बकुलचा प्राण वाचवून हे विनोदी पात्र नाटकातील आनंदसवर्धनाचीही कामगिरी करते

'मूकनायका' मध्ये मुखान्तिकेला पोपक होणारी काव्यात्मता व विनोद याचा एव उगम झालेला दिसतो. स्वयं नाटकात काव्य आणि हास्यरस हा ओसडून जातो आहे असे वाटते. या नाटकात विकठ हे विनोदी पात्र आहे. तरी वास्तविक पहाता 'सौमद्र' नाटकाप्रमाणे या नाटकातील सर्वच पात्रे वळून किंवा नकळून विनोद करीत असतात. विक्रात-सरोजिनी, वैदिका-प्रतोद, सरोजिनी-मुकुलिका इत्यादिकांच्या समापणात काव्य, सुभाषिते व कोट्या यांना बंदर झालेला दिसतो या बाबतीत खालील उदाहरणे पाहण्यासारखी आहेत.

सरोजिनी —ह ! माणसाने किती बोलवे तें ! भारीच वाई बोलकी तू

मुकुलिका —आता बोलक्या दारीची किंमत उतरलीच म्हणावयाची ! कारण आतां आम्हाला मुक्रे महाराज मिळावयाचे. अर्थात् राजवाड्यात सर्व दासदासी मुकी ठेवण्यात येतील राजा मुका, राणीसाहेब मुक्या, दासदासी सर्व अत पुरात शोभण्यासारख्या मुक्या, येताजाता सर्व मुक्याशीच व्यवहार. "१

सरोजिनी —पूर्वाच्या राजकन्याची पण लावण्याची रीति तुम्हाला माहीत असेलच.

विक्रात —हो हो ! हे काय विचारलें ! सुंदर स्त्रियाच्या भाषणातील 'पण' हा शब्द जितका मनोमग करणारा असेल तितकाच उत्साहयर्धक पूर्वाचा 'पण' असे. २

तसेंच या नाटकात मुका व बहिरा आणून या दोन व्यंगाच्या आधारे उत्तम, प्रसगनिष्ठ विनोद निर्माण केला आहे.

वेयूर —अहो, तो राजाचा खुपमस्तक्या विकठ त्यानें राजाला मुरापानाचें व्यसन अधिक अधिक जडवून त्याच्या शरीराची आणि मनाची माती माती करून टाकिली आहे.

विकठः—(एकीकडे) अरे दुब्चा, मला खुपमस्कन्या म्हणतोस काय ! याचा लेकांनो ! तुमचें सर्व बोलणें ऐकून घेऊन मग तुम्हाला धुळीला मिळवितों. खुपमस्कन्या !

प्रतोदः—तो देरपोट्या विकठ !

केयूर.—होय. तोच मूर्खशिरोमणि.

विकठः—(एकीकडे) देरपोट्या ! मूर्ख शिरोमणि ! आता माझ्या पोटात राग मावेनासा झाला आहे.

प्रतोदः—केवढें हो त्याचें पोट ! दारूच्या मुरईनें आपल्या भक्ताला अगदीं आपल्यासारखेंच बनविलें आहे. म्हणजे बरचा भाग अगदीं पातळ आणि खालचा खूप गुजलेला. (हसतो.)

विकठ हें पात्र केवळ केयूरासाठीं जन्माला आलें आहे. त्याच्या मूर्खपणाचा केयूर य प्रतोद चांगल्या तऱ्हेनें उपयोग करून घेतात. तो मूर्ख असला तरी दुष्टही आहे. कारण तो केयूराला त्याच्या कारस्थानात मदत करतो. या पात्रावर शकाराची थोडीशी छटा उमटलेली दिसते. 'मूकनायका' तील विनोदाचें स्वरूप बाष्कळ नवून सोज्यळ आहे यात कोटीबाजपणाची चतुराई तर दिसून येतेच पण याखेरीज प्रसंगानिष्ठ विनोदही अतिशय चांगला रेखाटला गेला आहे. शारीरिक व्यंगावर आधारलेल्या विनोदात सयम ठेवल्यामुळे विकठाच्या देरपोटेपणाचें वर्णनही सुसदायक व हास्यकारक झालें आहे. सारांश केवळ विनोदासाठींच हास्यास्पद फोल्या किंवा असह्यमिथ्याला पोषक असें हावभाव करून हलक्या दर्जाचा विनोद या नाटकात असलेला दिसून येत नाही.

'गुप्तमज्ज' हें अरेबियन नाईट्सारखें गुतागुतीमय आणि अद्भुत नाटक आहे. विलास, कैलासनाथ, सौदामिनी व तिची दाई यांची विविध रहस्ये या नाटकांत असल्यामुळे जिकडे तिकडे अस्वभावितेकला महत्त्व दिलेले दिसते. त्यामुळे या अस्वभाविक वातावरणात शृंगी व भृंगी हीं दोन पात्रे त्याच्या स्वाभाविकतेनें उद्भूत दिसतात कथानकातही त्यांना कामगिरी आहे. कारण 'ऋणमार्जरा' सारखें विपारी औषध त्याचा बाप कैलासनाथ हा शृंगीबरोबरच मेघनादाकडे पाठवून देतो. तसेंच सृष्टाच्या प्रतिज्ञेची आठवण करून देण्यासाठीं भृंगीला प्रतिपाकडे पाठवितो. या पात्राचें चित्रणही अतिशय मनोहर उत्तरले आहे. हें चित्रण विशिष्ट छंद असलेल्या माणसाचें प्रातिनिधिक चित्रण आहे. शृंगीला नाटकाचें वेड आहे, आणि भृंगीला व्यवहारशानाचें वेड आहे. या छंदांमुळे त्याच्या हातून मूर्खपणा घडतो.

त्याच्या प्रत्येक शब्दात, हालचालीत हा त्याचा स्वभावनिष्ठ व शब्दनिष्ठ विनोद निर्माण होतो. शृंगीच्या नाट्यशास्त्राच्या घर्मेडीतून व भृंगीच्या व्यवहारज्ञानाच्या घर्मेडीतून निर्माण झालेल्या विनोदाच्या दृष्टीने अक पहिला व अक दुसरा यातील अनुक्रमे प्रवेश दुसरा, प्रवेश पहिला, दुसरा, व पाचवा हे प्रवेश पहाण्यासारखे आहेत.

मतिविकाराला कोल्हटकराच्या इतर मुद्यान्तिकाप्रमाणे Light Comedy म्हणता येणार नाही. अशा (Light Comedy) मुद्यान्तिकाच्या प्रकारात प्रेक्षकांच्या नैतिक या चिकित्सक बुद्धीला अप्रत्यक्षरित्या सुद्धा आवाहन केलेले असत नाही. लाईट कॉमेडीमध्ये हास्योत्पादनाची प्रत्येक कल्पना अतिशयोक्तीची अतिशयोक्ती करून मादलेली असते. स्वभावपरिपोष उघळ असून विनोदाचा दर्जाही फारसा उच्च नसतो अशा सुखान्विकेमध्ये व फारस यात बरेच साम्य आढळून येते अशा मुद्यान्तिवेलाच बोर्नेमी डॉन्नी याने Free Comedy म्हणून म्हटले आहे तो म्हणतो—

“In Light Comedy no appeal however indirect is made to our critical or moral faculties.”¹

तथापि ‘मतिविकार’ नाटकाची मोठ थोडी वेगळी आहे असे या नाटका-विषयी वि. स. खांडेकर यांनी आपल्या ‘मराठीचा नाट्यसंसार’ या पुस्तकात उद्गार काढले आहेत ते म्हणतात—

“सामाजिक नाटकातून कर्णोदात्त कृतीची भव्यता दिव्यरित करणे एकदरीत कठीणच असते त्यामुळे सामाजिक नाटके मुख्यत आनंदप्रधान, हास्यप्रधान अगर कर्णगभीर होतात. मतिविकार हे सामाजिक कर्णगभीर नाटकाचे उदाहरण आहे.”^२

श्री खांडेकरांच्या या विधानाची थोडिशी चर्चा करणे क्रमप्राप्त आहे. मतिविकार या नाटकामध्ये पुनर्विवाहाचा प्रश्न कोल्हटकरांनी हाताळलेला आहे. १९२० पर्यंत आमच्या सामाजिक जीवनातले जे काही खल्लट प्रश्न होते, त्याविषयीचा विचार मतिविकाराच्या आसपास निर्माण झालेल्या बऱ्याच नाटकातून झाला होता. या विषयावर लिहिलेली ‘पुनर्विवाहदुःखदर्शन’ (१८८५), ‘स्वैरसंज्ञा’ (१८७१), ‘मनोरमा’ (१८७१), ‘रूढि दिग्विजय’ (१८८५), ‘सौभाग्यरत्ना’ (१८८५), ‘इंदिरामाधव’ (१८९५), ‘रूढिविनाश’, ‘प्रेमसंन्यास’ (१९११) वगैरे सारखी नाटके तपासून पहातां असे आढळून येते की यातील काही नाटके शोभान्त व काही दुःखान्त आहेत. तथापि ‘प्रेमसंन्यास’ या नाटकाखेरीज

पुनर्विवाहाचा प्रश्न उत्कटरितीने यांतील कोणत्याहि नाटकांतून मांडलेला दिसत नाही. मतिविकारातहि या प्रश्नाला जास्त महत्त्व दिलेले दिसत नाही. कोल्हटकर हे एक सद्बुद्धयसामाजिक टीकाकार व सुधारक होते. त्यामुळे पुनर्विवाहाचा प्रश्न त्यांच्या परमाद्या नाटकांत येणे अपरिहार्य होते व त्याप्रमाणे तो या नाटकांत आला असावा असे वाटते. या मताच्या समर्थनासाठी येथे थोडे विषयांतर करून मतिविकाराच्या कथानकाची चर्चा करणे आवश्यक आहे.

मतिविकाराच्या कथानकातून कोल्हटकरांनी प्रेमविवाह, बालवृद्धविवाह व पुनर्विवाह यांचे विषयांवरील स्वतःची मते अग्रगण्यरितीने प्रेक्षकांच्या समोर ठेवली आहेत खरी, तथापि यांतील प्रत्येक मुद्यावर त्यांनी ओझरता दृष्टिक्षेप केलेला दिसतो. कारण यापैकी कुठल्याच एका प्रश्नावर त्यांनी आपले लक्ष केंद्रित केलेले दिसून येत नाही. चंद्रिकाचकोराचे एकमेकावर प्रेम असूनहि, तो परदेशी गेला आहे ही संधि साधून आनंदराव तिचे लग्न एका वृद्धाशी लावून देतात व ती विधवा होते. आनंदराव स्वतःहि एका बालिकेशी लग्न करतात. तसेच विहारतरंगिणीचे जोडपे असलेले विनोदी उपकथानक रंगवून विधूराप्रमाणेच विधवेलाहि पुनर्विवाहाची कडी जरूरी असते हे सत्य तरंगिणीकडून, विहारला शिकविले आहे. नाटकातील या तिन्ही जोड्यांकडे लक्षपूर्वक पाहिले असता 'नाटककार कोल्हटकर' या ग्रंथांतील या पराडकराचे "हे नाटक मुख्यतः विधवा विवाहाच्या समर्थनार्थ लिहिले असले तरी प्रीतिविवाहाच्या समर्थनार्थ लिहिल्यासारखे वाटते." हे विधान अधिक ग्राह्य वाटते. कारण चंद्रिकेच्या पुनर्विवाहाचे खरे कारण प्रेम आहे तिची सामाजिक असहाय्यता नाही. चकोराचा व तिचा प्रथम प्रेमसंबंध न दाखविता जर त्याला शेवटी तिच्याशी विवाह करावयास भाग पाडले असते तर कथानकातील 'विधवा विवाहा'चा प्रश्न अधिक उत्कट झाला असता व प्रेक्षकाना वैचारिक चालना मिळाली असती. तसेच आनंदरावासारखा ग्राह्य नवरा व त्याची तरुण पत्नी सरस्वती, यांच्या, किंवा बुरख्याबाब दहलेली तरंगिणी व विहार, यांच्या संवादांतून करुणरस किंवा गांभीर्य निर्माण न होता विनोदाचीच अधिक निर्मिती झालेली दिसते. याशिवाय कोल्हटकरांच्या इतर सुलान्तिकाच्या मानाने या सुलान्तिकेत काही अंशी कमी गुंतागुंत असली तरी जी आहे तिच्यामुळे कथानकात अद्भुतरम्यता व विनोद निर्माण झाला आहे. मतिविकार नाटकाच्या विषयासंबंधी—

श्री. गोमकाळे यांचे मत लक्षांत घेतले तरीही ह्या मताचेच समर्थन होते.

'मतिविकार'चा आपल्या इतर भावबंधांपेक्षा आणखीहि एक विशेष गुण आहे. पहिल्या तीनहि नाटकांत सर्वच पात्रांच्याद्वारे विनोदाचा परिपोष केलेला असला तरी ज्यांना केवळ विनोदी म्हणता येईल अशा तऱ्हेची विनोदी पात्रेहि त्यांत आलेली आहेत. पण 'मतिविकार'त मात्र निव्वळ विनोदावरितां, (विहाराच्या

वर्गातील विद्यार्थी-विद्यार्थिनींकरते अपवाद वगळल्यास) एकहि पात्र घालण्यात आलेच नाही. 'मतिविकार'तील विनोद मूळप्रधानझाती अगदी एकरूप झालेला आढळून येतो. अंक १ हा प्र. २ रा—यात आनंदराव व सरस्वती यांच्या स्वभावधर्मातील नैसर्गिक विरोधावर आधारलेला विनोद पारच उल्लेख पाडतो. त्यांच्याच जोडीला त्यात अत्यंत मार्मिक वया कोण्याचीहि भर पडली आहे. पहिल्याने मनाला आनंद होतो तर दुसऱ्या प्रकाराने बुद्धीची तहान भागते. पण याद्विपेक्षा बहारीचा असा विनोद विहाराच्या स्वभावपरिपोषामुळे आलेला आहे. कोटीयुक्त विनोद हा बुद्धिराम्य असल्यामुळे तो समजण्यास अवघड असतो, परंतु प्रसंगानिष्ठ विनोद मात्र कुणालाहि सहज समजू शकतो. समापणात कोटीचा ख्यलेशहि नाही पण प्रसंगाची विचित्रताच अशी अपूर्व की त्यामुळे त्या प्रसंगात घापढलेले पात्र तर हासवच नाही (व हासण्याच्या मनोवृत्तीतहि नाही.) पण तो प्रसंग पाहणाऱ्याला मात्र त्यापासून अनिर्वचनीय असा आनंद होतो. नाटकातील पात्र प्रत्यक्ष रडत असते, परंतु प्रेक्षकाला मात्र तो प्रसंग पाहून पोटा घळून हसू देते. विहाराचे अंक ४ या व ५ वा यातील सर्वच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीने अत्यंत बहारीचे आहेत. प्र. ३ रा, प्र. ६ वा, अंक ५ वा, प्र. ४ था, अंक १ रा, प्र. २ रा, हे सारेच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीने अतिशय बहारीचे आहेत. समापणात एकहि कोटी अथवा विनोदी शब्दरचना भाड्यावपाची नाही परंतु प्रसंगातील विरोध विसरति अशी अपूर्व अवघे की त्यामुळे विनोद निर्माण झालाच पाहिजे. 'मतिविकार' नाटकाचे प्रयोग ज्यांनी पाहिले आहेत त्यांच्या तोंडून नटवर्य गणपतराव बोडस यांच्या विहाराच्या भूमिकेची तोंडभर स्तुति ऐकावयास मिळते.^{११}

त्याचप्रमाणे या नाटकाचे नाव 'मतिविकार' आहे. यातील पात्रांच्या छुट्टीवर वेगवेगळ्या प्रसंगां आलेले विचाराचे प्राबल्य व त्यातून निर्माण होणारी विसरति राखविणे हा नाटककाराचा उद्देश लक्षात घेतल्यास, शास्त्रासर्गांदि आनंदरावांच्या स्वभावातील खीसहवासाची भूक, तसेच हरिहराच्याची विषय-लोभपता, सरस्वतीचे दागिन्याचे वेड, वेणूचा भावडेपणा, हा स्वभावातील विसरति पाहून या नाटकाला एक स्वभावप्रधान सुखान्तिकाच म्हणावे लागेल

विनोदाच्या दृष्टीने विचार करताना आनंदराव व सरस्वती हे जोडपे प्रथम डोळ्यासमोर उभे राहावे. बुद्धापकाळत खीसहवासाचा ज्वाला मोड सुटलेला नाही असे देवलाच्या शारदेतील 'भीमता' सारखे हे पात्र आहे. तो, वयाने मुलगा

शोभेल अशा बालिकेशीं लग्न करतो. नंतर त्याला आपली चूक उमगून येते. पण ती चूक सुधारण्यासारखी नसल्यामुळे तो पत्नीपुढे श्रीमतीचें व दागिन्याचें प्रदर्शन करतो. त्यानूच कल्याणारम्य व नर्म विनोदाची निर्मिति होते. उदाहरणार्थ आनदराव व सरस्वतीचा हा खालील संवाद पहावाः—

“आनदराव —काय ही दागिन्याची गर्दी ! या सर्पाकार वेणीवर, गुलाब, केतक इत्यादि फुलांनीं छाया केली आहे. बगीच्यात फुलावर सर्प बसलेले असतात. पण येथें सर्पावर फुलें येऊन बसलीं आहेत ! तसेच हा बिंदी बिजवर ! खरें म्हटलें तर बिजवराच्या डोक्यावर त्याची स्त्री असावी. पण येथें पहावें तों खियाच्या भालीं बिजवराचा घास ! नय, बाळ्या, बुगड्या या मेघानीं तर हुड्या मुखचंद्राची प्रभा बरीच हरण केली आहे. तादलीपोत, जोबळीपोत यांनीं साहजिकच कठान्या ठिकाणीं आपलें ठाणें बसविलें आहे. त्याच्या जोडीला या दुशा, पेठ्या व सरी चमकत आहेतच. कोपराशींही बाकी व बागूबद झळकत आहेत. इतकें दागिन्याचें ओझें बायकाच सोचू जाणत ! त्या आपल्या पतींना बाकवितात, आणि दागिने त्यांना बाकवितात.

सरस्वती —बायकानाच एकट्यांना हसायला नको काहीं ! आपणही पूर्वबयात दागिन्याचे मोठे भोक्ते होता असें मी ऐकतें. कानात भिंगवाळी, हातात सलकडीं व बोटात आंगठ्या असल्यावाचून आपलें बाहेर पडणें होत नसे म्हणतात.

आनदराव —पण हे दागिने बायकानींही पटकविले आहेतच ! त्यांच्या कानात बाळी असते, आणि हातात पाटल्यातोडे असून नोकतहि आंगठ्या असतात. शिवाय पाटल्यातोड्याच्या पक्तीला बागड्याची व विल्वराची एक पलटण असते ती निराळीच ! विल्वराची नाचें तरी किती विलक्षण ! एक म्हणे चटकचादणी, तर दुसरी राणीचा बाहुटा ! तिसरी राजवरी, तर चौथी आतपघानी ! याप्रमाणें खियांनीं सर्व चराचर जग हस्तगत करून घेतलें आहे.”

तसेंच पानव्या अकातील तिसऱ्या प्रवेशात हरिहरास्त्र्यानीं झालेली फजिती व त्याचप्रमाणें पाचव्या अकातील चौथ्या प्रवेशात निहार व तरंगिणी यांच्या संवादात, तरंगिणीच्या वेयातरामुळे अपेक्षामग्यान निर्माण झालेला विनोद, ही दोन प्रसंगनिष्ठ विनोदाची उत्तम उदाहरणें म्हणावी लागतील.

हरिहर.—काय ! तुला माझी विनति मान्य झाली शेवटी ! अहाहा ! धन्य ! धन्य आहे मी आज ! (चकोरास आलिंगन देतो. चकोर त्यास आपडून मारतो)

हरिहर.—अग वेणे, माझा गळा कापिलास न !

चकोरः—तुला एका अनाथ मुलीची बेगी पाहिजे होती ना ! मग बेगीने तुला गळा कापिला यांत काय बार्ड केले ! तू किती अवलंबाचे वेगाने गळे कापिले असतील ! ”

तरंगिणीः—पण आपण आपल्या पहिल्या पत्नीच्या मरणानंतर एक महिन्याच्या आंतच दुसरे लग्न करण्याला तयार झालांत यावरून एक तर आपला लहरी स्वभाव दिसतो.

विहारः—लहरी ! मुझीच नाही.

तरंगिणीः—किंवा आपली पहिली पत्नी आपली अशी तशीच असल्यामुळे तिजवर आपले प्रेम नसेल.

विहारः—हं, असा कांहीसा प्रकार होता तरा ! ती स्वभावाने जरा हट्टी होती.

तरंगिणीः—पण मीहि तशीच आहे हे आपल्या निदर्शनाला येऊन सुकलेच आहे.

विहारः—शिवाय तिचे रूप या सौंदर्याच्या पाठगालाहि पुरव्यासारखे नव्हते. तिचे तोंड होते आपले जोमडघोमडच ! पण बावांनी लहानपणी गळ्यात बांधिली होती. टाकापची आहे मोडीच !

तरंगिणीः—आपण म्हणे पुनर्विवाहाला फार विरुद्ध होतां !

विहारः—प्रथम विरुद्ध होतो, पण मजवर विप्रावस्थेचा प्रसंग आल्यानंतर माझ्या मनांत त्यासंबंधाने विचार घोळावयाला लागून हल्ली माझे मत असे झाले आहे की विधुराला लग्न करावयाचे असले तर गतभर्तृक्षेत्रीच करावे, त्याने चाळिकेडी लग्न करणे म्हणजे तिजवर अफाळी मूल्य ओढून आणण्यासारखेच आहे. सुंदरि, आतां यासंबंधाने अधिक चर्चा न करितां आपल्या मुलचक्षावरील परिषेप दूर कर.

तरंगिणीः—माझे तोंड पाहिल्यावर घानराळ बरे का ! सागून ठेविते. कदाचित् आपल्या पहिल्या कुटुंबाच्यासारखे जोमडघोमडच दिसून येईल.

विहारः—काय हा विनय !

तरंगिणीः—हा सारला बुरखा बाजूला—(बुरखा काढिते; विहार भीतीने मागे सरतो.)

विहारः—भूत ! भूत !

तरंगिणीः—हं, ओरहूं नका. मी आपली घनपत्नी तरंगिणी आहे.

विहारः—तुं तरंगिणी ! मग कल्याणी बुठे आहे !

तरंगिणी:—तिला मोठा रोग जडला होता त्याने ती नुक्तीच मरण पावली.' १

अशा रितीने मतिविकार ह्या नाटकाचे सुखान्तिका म्हणून मूल्यमापन करणे योग्य होईल. मतिविकारांतील गंभीरप्रसंगाच्या जोडीला कथानकात वेमालूमपणे गुंतून गेलेला विनोद निर्माण करून कोल्हटकरांनी या नाटकाला सुखान्तिकेचा यशस्वी घाट आणला आहे असे म्हणावयास प्रत्ययास नाही.

'प्रेमशोधन' या सुखान्तिकेच्या कथानकात कोल्हटकरांनी विपमविवाहाचा प्रश्न गोविला आहे. विपमविवाह पद्धति ही किती घातुक आहे. तिच्यामुळे व्यक्तिगत जीवनांत कसे दुःख निर्माण होते हे दाखवितांना कोल्हटकरांनी या नाटकांत बरीच काव्यात्मता आणली आहे. पण केवळ काव्यात्मता किंवा भावनेची कलाकुसरच असती तर या नाटकाचे एक करुणगंभीर नाटक म्हणून मूल्यमापन करावे लागले असते. तथापि कोल्हटकरांच्या प्रतिमेवर शेक्सपियरची चमत्कृति व संस्कृत नाटकांतील अद्भुतरम्यता यांचा एवढा प्रगाढ संस्कार झाला आहे की अशा गंभीर विषयाची माडणी करतांनाहि त्यांनी कल्पनारम्यत्वाचाच आश्रय घेतला आहे. एकमेकांसारखे हुबेहुब दिसणारे कंदन व नंदन हे दोन जुळे भाऊ, स्वतःच्या पत्नीला बहिणीप्रमाणे मानणारा नंदन, नंदनाचे वेपान्तर ४ व्या अंकातील २ रा काव्यमय प्रवेश, इत्यादि नाटकातील गोष्टी बरीच विवेचनाचे समर्थन करणाऱ्या आहेत.

विपमविवाहाचे दुष्परिणाम विरोधाने (Contrast method) दर्शविले आहेत. त्यासाठी विहंग व चंडी (विपम विवाह) व तडाग आणि पुष्करिणी (प्रेमविवाह) अशा दोन जोड्या, नाटकांत रंगविल्या आहेत. ही विनोदाची साजू अतिशय रेखीव व सुंदर आहे. प्रेमशोधनामध्मे प्रसगनिष्ठ व स्वभावनिष्ठ विनोदाची अनेक मनेविचक उदाहरणे आढळून येतात. या दृष्टीने दुसऱ्या अंकांतील दुसरा प्रवेश व तिसरा प्रवेश पहाण्यासारखे आहेत. तडाग हे पात्र, कोल्हटकरांच्या विनोदी स्वभावलेखनांतील चातुरी दर्शविले. तो एक सरळ साधा शिपाई गडी आहे. शत्रूची चटणी कशी उडवावी एवढेच तो जाणतो. तो राकट व तुसडा आहे. त्याला फारसे तारतम्य नसल्यामुळे तो मूर्खपणाने बोलतो व वृत्ति करतो. त्यामुळे हास्याचे फवारे उडतात. नेमके शत्रू नवे तेंच बोलल्यामुळे व नको तेथे साष्टबक्षणा दाखविल्यामुळे तडाग या पात्राच्या द्वारे कशी विनोदनिर्मिति होते हे पहाण्यासारखे आहे.

तडाग:—मी जरी पापाण्डूदयी असलो तरी तुमच्या भावापेक्षां आणि बायकोपेक्षां फार बरा ! या तरवारीला त्याच्याच हृदयावर धार लाविशी आहे.

नदन — काय ! पदनाची व मोहिनीची निंदा माझ्यासमोर !

तडाग — हो माझ्यासारखा शिपाभीगडी मागे नाही कधी निंदा करणार.

नदन — तुमच्या डोळ्यात कोणीतरी चुकीची कल्पना भरवून दिली आहे. कदन हा केव्हाच परलोकवासी झाला.

तडाग — मुळीच नाही ! तुमच्याच डोळ्यात ही चुकीची कल्पना शिरली आहे. पण त्या कल्पनेसकट हें डोके उतरून ठेवितो, म्हणजे मग भानगडच रहाणार नाही ! ”

विहग व चडीचें प्रवेश अर्पेच स्वभावजन्य विनोदानें रंगले आहेत. विहग हा प्रेमवेढा किंवा पागल आहे तसेंच तो चंदूलालाहि आहे त्याच्या स्वमावातील कामचुकारपणा, लबाडी आणि चडीच्या नावाला शोभण्यासारखा झोळण्यातला व चागण्यातला कजागपणा व फटकळपणा यातून बहारीची विनोदनिर्मिति झाली आहे.

“ चडी — मी रोगावर नेहमी जालीम उपाय करीत असते पोट दुखलें की दे डाग ! कपाळ दुखलें की दे डाग !

विहग — नवरा चुकला की दे डाग !

कदन — एकूण एखादा रोगी तुमच्या सगतीला काही दिवस राहिला तर तो निष्कलंक राहण्याची फारशी आशा नाही म्हणता ! ”

अशा रितीनें मुस्तातिकेला अवश्य असणारा हास्यरस या नाटकात तडाग, पुष्करिणी व विहगचडी या जोड्यांच्या द्वारे निर्माण झाला आहे या पात्राचे सारेच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीनें अतिशय सरस व खुसखुशीत उतरले असून त्यामुळे नाटकातील गंभीर प्रसंगाचा ताण कमी होऊन सुखद वातावरण निर्माण होतें

‘ वधूपरीक्षा ’ या नाटकात कल्पनारम्यत्वातूनच सुखद वातावरण निर्माण केलें आहे. या नाटकाच्या कथानकात धुरधुरानें निर्माण केलेलें स्वतःच्या तोतयाचें, मार्गवाच्या वडिलाच्या मृत्यूपत्राचें, बुडुभि वर्तमानपत्रातील जाहिरातीचें, नायिकेच्या जन्माचें व प्रयागपहिताच्या विलक्षण वर्तनाचें अशीं अनेक रहस्ये गोविली आहेत. अनेक असमाख्य गोष्टींची खिचडी केल्यामुळे या नाटकात दोषाहि निर्माण झाले आहेत. परंतु अद्भुतरम्यतेमुळे व तीं अद्भुतरम्यता ज्यांच्यामुळे निर्माण झाली आहेत त्या पात्राच स्वभावविशेष व वृत्ति यातूनच यात हास्यरसनिर्मिती झाली आहे कावबाज कोतवाल व मूर्ख आणि लोमी पार्थिव ह्या दोन पात्राची योजना खास विनोदासाठीं जरी असली तरी यमुना, मार्गव, ग्हाळसा वगैरे सर्व पात्रे विनोदी

नसूनहि भरपूर नर्मनिनोद करतात व सुखान्तिकेच्या मूलभूत घटकाना पूरक म्हणून कार्य करतात.

‘सहचारिणी’ हे नाटक म्हणजे एक प्रहसन आहे असे या नाटकाबद्दल जरी सार्वत्रिक मत असले तरी प्रहसन (Farce) या नाट्यप्रकारापेक्षा हे नाटक अधिक वरच्या दर्जाचे आहे. प्रहसनाविषयीचे ए. निकोल या माश्र्यात्य टीकाकाराचे पुढील स्पष्टीकरण लक्षात घेतल्यास सहचारिणी हे नाटक ‘फार्स’ या नाट्यप्रकारापेक्षा वरच्या दर्जाचे कसे आहे हे वळून येते.

“Farce means the type of drama” stuffed with low humour and extravagant wit.....There is undue insistence upon incidents—song, show and incident become prevailing characteristic in it”^१

निकोलच्या बरील मताप्रमाणे फार्समध्ये शाब्दिक व प्रसंगातून निर्माण होणाऱ्या विनोदास अधिक वाव असतो. सहचारिणीमध्ये वेपान्तराची जी गुतागुत आहे तिच्यामुळे प्रसगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे खरा. तथापि वेबळ अर्थहीन शाब्दिक कोऱ्या या नाटकात कोठेही आढळून येत नाहीत. पात्रांच्या स्वभावाचा परिपोष घटनेवर अवलंबून असल्यामुळे एका भाजत घटना महत्त्वाच्या ठरतात. या नाटकातील घटना अत्यंत अतिशयोक्त असून, कथानकातील विसगतिदि अगदी सामान्यच आहे. असे असूनहि यात खूप असा उपहासगर्भ विनोद निर्माण झाला आहे. असे श्री. गोमकाळे हे फोल्हटकरावर लिहिलेल्या आपल्या प्रयात म्हणतात —

“नाटकाचा विषय ‘दोन बायकांच्या दादल्याची स्थिति दाखविणे’ हा आहे. दोन बायकांसारख्या दोन तलवारीच्या पात्यात सापडलेल्या नवऱ्याची स्थिति निसर्गत केविल्वाणी असावयाची. अशा माणसाचे जीवन अगदी असह्य अशा हु पाने परिपूर्ण असावयाचे. अशा माणसाकडे पाहून कोणीहि ‘अगदी छान झाली गुलामाची’, या वृत्तीनेच तो हसेल. अशा हास्यात उपहासच अधिक असणार आणि त्याला अधिकच हास्यास्पद करावयाचे म्हणजे अतिशयोक्ति अगदी आवश्यक आहे.”^२

पात्रांच्या स्वभावातील विसगति प्रमाणेच या सुखान्तिकेतील विनोद खालील असंभवनीय व अतिशयोक्तिपूर्ण घटनांमुळे निर्माण झाला आहे.

(१) रगरावाना असलेली बेसुमार सतति व त्याचीं नावे आठवताना त्याची होणारी तारानळ.

१ The Theory of Drama by A Nicoll, page 88

२ नाटककार फोल्हटकर—प्र ८ वे, पृ १८६-१८७

(२) घरांत शिरलेल्या कुठल्याहि अनोळखी माणसाला रंगरावानें आपल्या मुली देऊ करणें.

(३) रावजीसारख्या उलट्या काळजाच्या व अट्टल दरबडेखोराचें नाना सारखें मूर्ख पात्र जवळ बाळगणें.

(४) रावजीच्या प्रत्येक थापेवर रंगराव व त्याच्या कुटुंबातील मंडळींचा विश्वास घरणें.

या व आणखीहि बऱ्याच घटना व प्रसंग अतिरंजित व अतिशयोक्तिपूर्ण असून त्यातूनच विनोदाची निर्मिती केली आहे. या नाटकातील पुढें दिलेला कोटीयुक्त विनोद पहावा —

“अन्नपूर्णा — भिरग ! असें काय म्हणायचें तें ! देव चांगली सोन्यासारखीं मुलें देतो, त्यानडल त्याचें उपकार मानायचे कीं त्याच्या देणगीचा मन्हेर करायचा

रंग. — सोन्यासारखीं मुलें म्हणे ! अग, सोनेहि मर्यादित असतें तोपर्यंतच त्याला किंमत लकेतल्याप्रमाणें घाटेल तितकें मिळू लागलें म्हणजे मातीमोल होऊन जातें. ”^१

तथाच —

अन्न. — “साधुसताची मनोमायाचें सेवा करायी लागते, तेव्हा कोठें त्याचे आशीर्वाद मिळतात.

रंग. — त्या पटिंगाना काय होतें ‘अष्टपुत्रा सोभाग्यवती भव’ असे कोरडे शब्द काढायला ! ते निस्तरावे लागतात आम्हाला ! या सान्या साधुसताचे आशीर्वाद तुम्हीं एकामागून एक तर नाही ना पळाला आणणार ! आणणार असाल तर मला आठाचा पाढा चांगलाच घोकून ठेविला पाहिजे. तुम्हाला मिळालेले आशीर्वाद निष्फळ करण्याकरिता मी अलिकडे साधुसताना शिष्या देण्याचा सपाटा चालविला आहे, व ‘तुम्हे निसतान होवो’ हे त्याचे शाप फुलासारखें शेळीत आलों आहें. पण अलीकडच्या साधूच्या शब्दात काहीं जिवंतपणाच राहिला नाही. ”^२

असा नाटककारानें रंगरावाच्या तोंडी कल्पनानिष्ठ विनोदहि बराच घातला आहे. दुसऱ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशात उपा जेव्हा रावजीला वारा पाडू लागते व त्या निमित्तानें त्याला पख्यानें मारते तो प्रसंग किंवा जनुमाऊ, आनंदीबाभी देशमुखीणीचें सग घेवून रंगरावाला फसवितो तो माग ही या नाटकातील प्रसंगनिष्ठ विनोदाची उल्लेख करण्यासारखी उदाहरणें आहेत.

१ सहचारिणी अंक १ ला, प्र १ ला, पृ २.

२ सहचारिणी—अंक १ ला, प्र १ ला, पृ ३

अशा रितीने सहचारिणी ह्या नाटकाला केवळ फावें न समोघतां स्वभाव प्रधान सुखान्तिका (Comedy of manners) म्हणार्हे लागते.

मराठी नाट्यसृष्टीत कोल्हटकराना अनन्य साधारण महत्त्व आहे. मराठीतील कल्पनारम्य सुखान्तिकेची त्यांनी एक उज्ज्वल परंपरा सुरू केली व तिचा अभूतपूर्व विकास पुढें त्याच्या शिष्याने, श्री. गडकऱ्यानीं केला कोल्हटकरांनीं विनोदाच्या अनेक प्रकाराचीं लेणीं मराठीनाट्यावर चढविलीं. अनेक वादग्रस्त सामाजिक प्रश्नांचा विनोदाच्या सदभौमध्यें समर्थन करून रजना बरोबरच प्रेक्षकांना विचार करावयास लावतें मुख्य कथानकांना विनोदी उपकथानकांची जोड देऊन नाटकातून हास्यरसाची निर्मिती केली विनोदी पात्रांना मध्यवर्ति कथानकापासून विलग न ठेवतांना त्यांना कथानक गतिमान करण्याची कामगिरी दिली व पत्तेसिंग, विस्मद, शूगी, भूमी, तडाग, चढी येथे सारख्या हास्यमूर्ति प्रेक्षकापुढें आणून कल्पनारम्य सुखान्तिका ह्या प्रकाराचा विकास केला व स्वभाव प्रधान सुखान्तिकेचीं मुहुर्तमेढ रचली. कल्पकता, विनोद व कला इत्यादि सरस गुणांचा विचार करता कोल्हटकरांच्या नाटकांनीं एक विशिष्ट व उच्च आदर्श प्रेक्षकांच्या समोर ठेवून त्यांच्या अभिरुचीस वळण लावले.

सुखान्तिकाकार : खाडिलकर, गडकरी इ.

इ. स. १९१५ ते १९२० हा छोटासा कालखंड मराठी नाट्यसृष्टीचा वैभवाचा काळ म्हणावा लागतो. हा एक पाच वर्षांचा अल्पावधि असला तरी नाट्य-कलेच्या इगमगीत नेत्रदीपक राजशूगासनीं याच काळात प्रेक्षकांना दीपवून टाकले होते. याला कारण म्हणजे खाडिलकर, कोल्हटकर, गडकरी, व नरसिंह चिंतामण केळकर यंगेरे यांच्या नाट्यकारांच्या प्रभावी नाट्यकृतींपैकी काही नाट्यकृती रसिकांचे मनोरंजन व उद्बोधन करीत होत्या. नाटकातील संगीताला कमालीचा व्हाय आला होता. प्रेक्षकांच्या नाट्यविषयक अपेक्षा वाढू लागल्या होत्या. नटवर्गाच्या ठिकाणी रसिककृतीची वाढ होऊन गडकरी किंवा खाडिलकर यासारख्या नाट्यकारांच्या नाटकातील पात्रांच्या अतर्गूढ व्यापाराचे महत्त्व लक्षात घेऊन, ते आपापल्या भूमिका मोठ्या कौशल्याने पार पाडू लागले होते. 'अशा रीतीने हा छोटासा कालखंड मराठी नाटकाच्या जाणीवेचा कालखंड म्हणावा लागतो. कारण वया नाट्यकलेला भरतमुनीन 'नाट्यवेद' म्हणून मोठ्या आदराने संबोधिले आहे. त्या नाट्यकलेचा विकास करणारे योर नाटककार व तिचा आस्वाद घेणारे रसिक प्रेक्षक असा समसमा संयोग या कालखंडात झाला होता. या कालखंडातील एक योर नाटककार कै. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे होत. सुखान्तिकाकार या दृष्टीन त्याची ओळख करून घेणे आवश्यक आहे कोल्हटकरांच्या नाटकांनी मराठी रंगभूमीवर नवीनता आणली. कथानकातील वस्तुनिरम्यता व रहस्यमयता, स्वतः विनोदी पात्राची व उपकथा-नकाची जोड, कोटिज्ञान व चटुहदार संवाद व उर्ध्व चालीची पदे इत्यादि त्यांच्या नाटकातील नव्या गोष्टीमुळे तत्कालीन प्रेक्षकांच्या मनाचा काहीकाळ वेध घेतला. तथापि नाट्यविचारोन्नत कोल्हटकरांच्या नाट्यपद्धतीमध्ये काही दोषही शिल्ले व एकदोन अपवाद वगळल्यास त्याची नाटके रंगभूमीच्या दृष्टीने यशस्वी ठरली नाहीत. मराठी नाट्यप्रेमी रसिकांना यापेक्षा काही वेगळ हवेसे वाटू लागले. आणि म्हणूनच सौंदर्यासक्तीनून निर्माण झालेल्या कोल्हटकरांच्या नाटकपेक्षा, थ्येरावर्ती-तून निर्माण झालेल्या खाडिलकरांच्या सामर्थ्यवान नाटकाचा प्रभाव मराठी प्रेक्षकांच्या मनावर फार मोठ्या प्रमाणावर पडला

खाडिलकरांच्या जीवनामाग राजकारणाची पार्श्वभूमी होती. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांना एक वेगळेच स्वरूप लाभले. त्यांच्या पौराणिक नाटकातील कथावस्तूमध्ये तत्कालीन परिस्थितीवर केलेले एखादे रूपक आढळून येत असे व त्यामुळे प्रेक्षकांना त्याची नाटके पहाताना एका आगळ्याच आनदाचा लाभ होत असे.

‘कीचक-वधा’ मध्ये लॉर्ड कर्झन् व त्यावेळच्या जहालमवाळ पक्षाची चित्र होती. ‘विद्याहरण’ नाटकात तत्कालीन सुधारकांच्यावर रूपक आहे तर ‘मेनका’ नाटकात विठ्ठलभाई पटेल बगैरे मंडळींना आणून स्वराज्यपक्षाची चेष्टा केली आहे. ‘मानापमाना’ मध्ये सरजामशाहीतील ऐदिपणावर टीका केली असून राष्ट्रीय सभेचे नवें नेतृत्व कसे आवश्यक आहे हे दर्शविण्याचा प्रयत्न केला आहे. सारास खादिलकराच्या बहुतेक सर्व नाटकात कुठे ना कुठे तरी पण रूपकाच्या आश्रयाने तत्कालीन राष्ट्रीय परिस्थितीचा वा सामाजिक परिस्थितीचा धागा विणलेला आहे असे आपल्याला आढळून येते. वि. पा. दादेकर ह्यांनी आपल्या ग्रंथात मांडलेल्या त्यांच्याविषयी गौरवपूर्ण शब्द लिहिले आहेत.

“सभोवतालच्या सामाजिक व राजकीय परिस्थितीत प्रामुख्याने व प्रथोमाने जे विचारमवाद चहात असतील, त्यांना अनुकूल असे कथाभाग निवडून त्यावर नाट्यरचना करण्याची कला त्यांच्या इतकी कुणाळाच साधली नाही.”

त्याचप्रमाणे प्रचलित प्रश्न व पौराणिक कथानक यांचा आपल्या नाटकात समन्वय साधण्याच्या खादिलकरांच्या या पद्धतीतील दोष डॉ. म. मा. आळतेकर यांनी त्यांच्या ‘शोककारण व मराठी शोकांतिका’ या ग्रंथात दाखविला आहे —

“तात्कालिक प्रसंग व पात्रे यांच्यावर नाटक लिहिणे कलेच्या दृष्टीने कसे अप्राप्त ठरते हे वचितले. पण या दोघांचे प्रतिचित्र एखादा पौराणिक किंवा ऐतिहासिक विषय घेऊन त्यात पाडणे आणि आज हजारा आणि शेंकडो वर्षे प्रचलित असलेल्या कथांचा आणि प्रसिद्ध स्त्रीपुरुषांचा बुद्धिपुरस्सर विपर्यास करणे, हा सत्याच्या, औचित्याच्या, कलेच्या दृष्टीने अधिकच मोठा दोष ठरतो प्रचलित प्रश्न, प्रसंग आणि पुरुष हे बहुजनसमाजात गाजत असल्यामुळे त्यांचे प्रतिचित्र पाडण्यासाठी निवडलेले पौराणिक कथानक हे शेवटी नाट्यकाराने वाटेल तसे वळण घावे असा मातीचा गोळा ठरतो. स्वराज्यपक्षाची, त्याच्या धोरणाची आणि पुढाऱ्यांची टवाळी करण्यासाठी विश्वामित्राच्या स्वभावाची केलेली उलथापालथ, त्यात आलेला हास्यास्पदपणा आणि खोटेपणा यामुळे मूळ शोककारक कथेचा विरस झाला आहे वास्तविक विश्वामित्र हा मानवी प्रयत्नाचे व त्यात आघातीमुळे प्राप्त होणाऱ्या अपयशाचे भूर्तिमत प्रतीक आहे. पण मूळ विश्वामित्राच्या स्वभावात व त्याच्या वर्तनात असलेले उदात्त कारण खादिलकरांच्या मेनका नाटकात कोठेच दिसत नाही.”

तथापि प्रचलित प्रभाप्रमाणे एखादे चिरंतन स्वरूपाचे तत्वहि खाडिलकर आपल्या नाटकांत मांडतात. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांला एक विलक्षण सामर्थ्य मिळून ती अत्यंत प्रभावी झाली आहेत. शाश्वत मूल्यांच्या दृष्टीने त्याची दोन नाटके प्रामुख्याने पहाण्यासारखी आहेत व ती म्हणजे 'सत्वपरीक्षा' व 'कीचकवध' ही होत. 'सत्वपरीक्षा' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत खाडिलकरांनी असे म्हंटले आहे की, "आपल्या आचरणाने इतरांना पहा घादून देण्याची जबाबदारी ज्यांच्यावर येते त्यांनी प्रतिष्ठापालनाचे सत्यमत कां व कसे संभाळायें या प्रभाचे दृश्य उत्तर 'सत्वपरीक्षा' नाटकांत दिले आहे."

यरील उद्देशाच्या प्रमाणेच त्यांनी या नाटकांतील प्रमुख पात्रे हरिश्चंद्र, तारामती व विधामित्र यांची स्वभावचित्रणे केली आहेत. सत्यासाठी त्याग करणारा हरिश्चंद्रासारखा सत्वधीर राजा एका बाजूला व दुसऱ्या बाजूला प्रतिवृद्धी निर्माण करण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगणारा विधामित्र अशा दोन प्रबल शक्तींच्या संघर्षाचे छंदर चित्रण या नाटकांत करून त्यांतूनच सत्यपालनाच्या शाश्वत तत्वांची ओळख करून दिली आहे.

'कीचकवधा' मध्ये शारीरिक सामर्थ्याला अखेरीस नैतिक सामर्थ्यापुढे कसे विनम्र व्हावे लागते याचे चित्रण केले आहे. अद्या रीतीने पौराणिक काळांतील व्यक्तींच्या उदात्त व ठसठसीत स्वभावेला रेखाटून खाडिलकरांनी काही सनातन आणि शाश्वतमूल्ये रसिकांच्या पुढे आणली आहेत. म्हणूनच यासुदेव दामन मोळे यांनी खाडिलकरांवद्दल झालेल उद्गार काढले आहेत.

"काकासाहेबांची नाटके केवळ सामाजिक व राष्ट्रीय ध्येयांचा अविष्कार करणारी नाहीत. ती नाटके म्हणजे एक अभिमानास्पद असे चिरस्थायी वाङ्मयहि आहे.....मानवी मनातील अमर भाव जिवंत व्यक्तिदर्शनाने त्यांनी जितके मनोरंजन तितकेच उद्बोधक करून ठेवले..... खाडिलकरयुगांमध्ये मराठी रंगभूमी ध्याप्रमाणे ध्येयविष्कार करण्यास समर्थ झाली त्याचबरोबर ती मानवी मनातील चिरंतन भावांचे अविष्करण करू लागल्यामुळे मराठी रंगभूमीला महाराष्ट्रांतच नव्हे तर अखिल हिंदुस्थानात अप्रेसरत्व प्राप्त झाले."

खाडिलकरांच्या शोकांतिकेवर शेक्सपिअरच्या नाटकाचा ठसा उमटलेला दिसून येतो. मानवी स्वभावातील उत्कट व उदात्त बाजू रंगविण्यासाठी खाडिलकरांनी पुराणातील पात्रे व प्रसंग रंगवून आपल्या नाटकांतील रामशास्त्री, कीचक, सवाई माधवराव, द्रौपदी इ. स्वभावेरेखा अमर केल्या आहेत. तथापि प्रस्तुत प्रबंधाच्या

१. सत्वपरीक्षा प्रस्तावना, आवृत्ति ४ थी.

२. साहित्य-नाट्यमहोत्सव अंक-डिसेंबर १९४८, पृ. २०-२१.

दृष्टीने खाडिलकराच्या सुखान्तिकेवर कोल्हटकराचा झालेला परिणाम हा महत्त्वाचा मुद्दा आहे. वास्तविक पहातां खाडिलकराच्या प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म व नान्यमलेचीं मूल्ये या बाबतींत त्याचें कोल्हटकराबरोबर कोणत्याहि प्रकारचें साम्य नाही असें सर्वसाधारण मत आहे. तथापि असें अय्यनहि काहीं बाबतींत त्यांनीं कोल्हटकराचें स्पष्ट अनुकरण केलेलें असावें असें वाटतें. एवढा कोल्हटकराच्या नाटकाचा त्याच्या मनावर परिणाम झाला होता याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे कोल्हटकराच्या कल्पना रम्यतेचें ज्यात प्रत्यंतर मिळतें अस 'मानापमान' हें नाटक होय कोल्हटकराच्या 'मूकनायका'त व खाडिलकराच्या 'मानापमाना'त अनेक दृष्टीनें साम्य आढळून येतें दोन्हीही सुखान्तिकांचा चमत्कृति हा आत्मा आहे. दोन्ही नाटकांचीं कथानक, त्यातील अद्भुतरम्यता, शुगाररस, वेपातर यात साम्य आहे. लक्ष्मीधराचा विनोद व 'मूकनायका'तील विकठाच्या विनोदातहि बराच सारोपणा आहे.

मराठी प्रेक्षकवर्ग हा रसप्रधान नाटकाचा भोक्ता आहे खाडिलकराच्या नाटकात शुगार, वीर व करुण हे रस उत्कर्षानें आढळून येतात आणि त्यामुळेच त्याची नाटके प्रायोगिक दृष्ट्या यशस्वी ठरली.

खाडिलकराच्या नाटकात शोक्षपिअरप्रमाणें आत्मविस्मृतीचा एक फार मोठा गुण आढळून येतो त्यामुळे नाटकातील पात्रावर नाटककाराच्या व्यक्तित्वाची छाप उमटत नाही तसेंच खाडिलकराच्या नाटकातील पात्रे ही व्यक्तिवादी नसून समानतापेक्षी आहेत. केषळ स्वतःच्या जीवनाचाच तीं विचार करीत नाहीत तर व्यापक अशा सामाजिक जीवनप्रवाहाशी तीं समरस होतात खाडिलकराचा हरिश्चंद्र सत्य ह्या चिरंतन जीवनमूल्याचा विचार करतो व अग्निदिव्याला तोंड देतो. भारतीय स्त्रीच्या पातिव्रत्याची महती पटविण्यासाठीं जाणूनबुजून सावित्री, अल्पायुषी सत्यवानाच्या गळ्यात माळ घालण्याचें दिव्य करते. 'सवतीमत्सरा'तील राम असाच विशाल ध्येयासाठीं दुःख सहन करावयाच तयार होतो खाडिलकराचीं केवळ मुख्य पात्रेच नव्हे तर गौण पात्रेसुद्धा अशीच कोणत्या ना कोणत्यातरी व्यापक ध्येयवादानें प्रेरित झालेलीं दिसून येतात.

खाडिलकरांनी 'कीचकवध', 'काचनगडची मोहना', 'सगई माधवरावाचा मृगयु', 'भाऊबदवी', 'प्रेमध्वज', 'सत्वपरीक्षा', 'सगतीमत्सरा', ही गद्य नाटके व 'मानापमान', 'स्वयंवर', 'विद्याहरण', 'मेनका', 'सावित्री', 'द्रौपदी', 'वायकाचें नट' ही समीत नाटक लिहिली या नाटकांपैकी त्याच्या मानापमान, स्वयंवर, सावित्री, वायकाचें नट व द्रौपदी इत्यादि सुखान्तिकांचाच आपणास परामर्श घ्यावयाचा आहे.

सुखान्तिकेपासून प्रेक्षकाना मिळणारा आनंद एकाच प्रकारचा नसतो

मुत्तान्तिकेच्या स्वरूपाप्रमाणे व तिच्यातील हास्यकारणामुळे तो उदलून असतो. खाडिलकराच्या मुत्तान्तिकेमध्ये कधी सामाजिक व राष्ट्रीय परिस्थितीवर प्रच्छन्न टीका असते, तर कधी मानापमान अथवा जायराचे बड या नाटकाप्रमाणे अद्भुतरम्यवापुर्ण कथानकाची रचना असते. मुत्तान्तिकेपासून मिळणारा आनंद हा हास्यरूपाचे प्रकट होत असतो. ज्ञानदाच्या शुद्ध स्वरूपावर हास्याचे शुद्ध स्वरूप अवलंबून असते. शेक्सपियरची नाटके किंवा कालिदासाच्या शाकुंतलात साह्या कलाकृतींपासून आपणास असा शुद्धानंदाची प्राप्ति होते. तथाच प्रकारचे हास्य निर्माण करण्याचे सामर्थ्य खाडिलकराच्या मानापमानासारख्या कल्पनारम्य मुत्तान्तिकेत आहे.

बहुतेक मुत्तान्तिकाचा प्रेमकथा हा विषय असतो. खाडिलकराच्या मुत्तान्तिकाहि दाला अपवाद नाहीत. कल्पित किंवा सत्याची थोडी पार्श्वभूमी असलेली कथानके खाडिलकरांनी आपल्या मुत्तान्तिकासाठी निवडली आहेत. ही जरी प्रेमकथानके असली तरी कथानकाशी संबंधित असलेल्या पात्रांच्या स्वभावातील काही विसंगति प्रेक्षकांसमोर मांडून त्यातून हास्यनिर्मिती केली आहे. ज्या ज्या कारणांमुळे सामाजिक जीवनाचा तोंड जातो ती तीं कारणे हास्यास्पद करून तीं नष्ट करण्याचे कार्य मुत्तान्तिकेला करायचे असते. खीने पुरुषासारखे वागण्याचा प्रयत्न करणे हेहि एक बेतालपणाचेच लक्षण आहे. 'बादकाचे बड' या मुत्तान्तिकेत खाडिलकरांनी अशा विसंगतिला हास्यास्पद केले आहे. पौराणिक व ऐतिहासिक कथानकाचाहि उपयोग मुत्तान्तिकासाठी खाडिलकरांनी केलेला आहे.

खाडिलकराच्या विनोदातुघी व त्याच्या विनोदी पात्राबद्दल अनेक टीकाकारांनी आपली भिन्न भिन्न मते प्रदर्शित केली आहेत त्याचा या ठिकाणी थोडासा निचार करणे अपेक्षित ठरणार नाही. डॉ. म. मा. आळतेकर म्हणतात,

“खाडिलकराच्या नाटकातील विनोद हा शिवका उघळ तितकाच अमर असतो. औचित्याचा तोंड त्यांना कधीच सांभाळता येत नाही. विनोदी प्रवेशातच विरोधी पक्षाची आणि व्यक्तीची टवाळी खाडिलकर करीत असल्यामुळे, त्याचे बहुतेक प्रमाद यात प्रकर्षाने आढळतात.”

हा विनोदहि कोटिनाजपणा आणि तरल कल्पनाशक्ति यामुळे माधवराय जोद्याच्या नाटकाप्रमाणे वाचनीय होऊ शकतो. पण एकदरीत विनोदबुद्धि खाडिलकरांना बघीच असल्यामुळे त्यांच्या विनोदी प्रवेशात एकप्रकारचा आढडाडपणा, अभद्रपणा आणि उधळपणा भरपूर असतो. त्यामुळे खाडिलकरांच्या गद्य नाटकात असणाऱ्या दुःखात्मक रसाला हा विनोद कित्येकवेळा मारकच ठरतो.

डॉ. अळतेकर यांनी खाडिलकरांच्या नाटकातील विनोदाकडे सहृदयतेने पाहिले नाही असे आम्हाला वाटते. त्यांच्या विनोदामध्ये दोष आहेत, नाही असे नाही. परंतु लक्ष्मीधरासारखी त्यांची अविसरणीय विनोदी स्वभावरेखा डोळ्यासमोर असताना त्यांच्या विनोदाला अभद्र म्हणणे म्हणजे तर्कभ्रंश मृत्तीची कमाल मर्यादा आहे असे म्हणावे लागते. खाडिलकरांच्या विनोदाविषयी र वि हेखाडकर यांनी डॉ. अळतेकरांच्या पूर्णपणे विरुद्ध मत व्यक्त केले आहे. त्यांच्यामते खाडिलकरांचा विनोद हा शब्दनिष्ठ नवून प्रसंगनिष्ठ व स्वभावनिष्ठ असा आहे. या दृष्टीन त्यांच्या समकालीन नाटककारात खाडिलकरांचे स्थान उच्च दर्जाचे आहे हे निःसंशय. ^१ या दोषाच्या मतात आत्यंतिकता दिसून येते. खाडिलकरांनी मात्र या दोन टीकाकारांच्या मतीचा सुवर्णमध्य साधण्याचा प्रयत्न केला आहे. ते म्हणतात,

“कल्पक, मनमोहक अथवा हृदयगम विनोद ही खाडिलकरांच्या प्रतिमेला दुःसाध्य अशीच गोष्टी होती. क्वचित् दाहक उपहास अथवा बोचक उपरोध त्यांना साधत असे. पण नाट्यक नर्मविनोद अथवा खलखळणारा हास्यरस यांच्याशी त्यांचे एत जमत नसे. असे असूनहि ‘बायकाचे बड’ आणि ‘मानापमान’ या दोन नाटकात अशा प्रकारचा विनोद आणि कल्पनारम्यतेतून उत्पन्न होणारा गोडवा फार चांगल्या रीतीन प्रतिबिंबित झाला आहे. ऐतिहासिक दृष्टीने पाहणाराला त्याचा उगम कोल्हटकरांच्या ‘मूकनायका’ तच मिळेल.” ^२

श्री धारपुरे यांचे म्हणणे असे आहे की, खाडिलकरांकडून एखाद्वहुसंख्या प्रसंगी मजेदार विनोद साधला नाही असे नाही, परंतु खाडिलकरांनी ह्या अंगाकडे दुर्लक्ष केले असे वाटते. ^३

येथे उद्धृत केलेली खाडिलकरांच्या विनोदावघीची मते तपाहून पाहिल्यानंतर व त्या सर्व मतांचा थोडक्यात आशय पाहू लागल्यास असे लक्षात येते की, खाडिलकरांची प्रकृति विनोदाला अनुकूल नव्हती त्यांच्या शोकान्तिकेत व सुखान्तिकेत ह्या विनोदाची निर्मिती झाली आहे तो एका ठराविक घाचाचा, उथळ व क्वचित् प्रसंगी ग्राम्य आहे. या टीकाकारांनी पुढे मांडलेल्या मताची आता आपण सुखान्तिकेतील हास्यकारणांच्या सदमौत छाननी करावयास पाहिजे

असबद्धता हे हास्याचे एक प्रमुख कारण आहे ही असबद्धता माणसाचा पोपाळ, त्याचे वर्तन, स्वभाव, त्याच्या तोंडची भाषा व त्याच्या, सुषोण्णाला, परिस्थिति इ० अनेक ठिकाणी व्यक्त होत असते. विदूषक हा विचित्र वेपाने

२ नाट्यचर्चा, प्रकरण १४ वे, पृ १२१

३ साहित्य, डिसेंबर १९४८, पृ ५३

१ खाडिलकर यांची नाट्यसृष्टि, पृ १४२

आपल्यापुढें येतो त्याचप्रमाणें भावबधनातील महेश्वर अथवा सहचारिणीतील जगुमामा, आनदीबाई देशमुखीणीचा घुरळा घेऊन प्रेशकाना दिसतात. त्याच्या वेपानील ही असखदता पाहून प्रेशकाना जसें हसू येतें तसेंच प्रतिष्ठाची अप्रतिष्ठा केलेली पाहूनहि हसू येतें उदा० रागणेकराच्या नाटकात ज्यावेळीं चालगधर्वाच्या काही रकबीचें अनुकरण 'किंचित् गर्भव' करतो, किंवा त्याच नाटकातील दामुअण्णा हा महामहोपाध्याय पोद्दाराची नक्कल बठवितो, अशा वेळीं या तन्हेच्या विनोदाचा युक्तयुक्ततेचा प्रभ बाजूला ठेवून प्रेशक खदखदून हसू लागतो. तसेंच कुरुपता, छद, जिब्दाजदत्व तन्हेबाईक पोपाक अशा अनेक हास्यकारपानीं प्रेशकाच्यामध्ये हास्याचीं कारणीं उरळतात.

मानवी स्वभावातील काही विकृती पाहून जसें हास्य निर्माण होतें त्याचप्रमाणें विविधित व्यवसायामुळे हालचालींत व बोलण्यात निर्माण झालेल्या छक्कींनून व व्यसनाच्यामुळे त्याच्या वर्तनात उत्पन्न झालेल्या विसंगतिमधूनहि विनोद निर्माण होतो.

खाडिलकरांच्या नाटकाकडे पाहिलें असता त्याच्या विनोदी पात्राचें आपल्याला दोन गट करावें लागतात. त्याच्या पौराणिक नाटकातून रंगविलेलीं बरींच विनोदीं पात्रें, पक्क नाव बदलून यावरणारे उत्कृष्ट नाटकातलें विदूषकच आहेत. अशा पात्रात प्रामुख्याने 'स्वयंवरा' तील 'सदान्णडा भविष्य सागणारा' दिनेश्वर व त्याचा मुलगा चंद्रेश्वर, 'प्रेमध्वजा' तील गरुडध्वज व बुद्धिसिंग, मानापमान नाटकातील विनोद हे कसुकीसारखें असलेले पात्र, विद्याहरणातील शिष्यवर ह. पात्राचा समावेश होतो. हीं पात्रें कथानकातून काढून टाकल्यास कथावस्तूच्या विकासाची कोणत्याहि तऱ्हेनें हानि होणार नाही. कारण त्यांना केवळ विनोद करण्यासाठींच नाटककारानें नाटकात घातलेलें आहे.

या प्रकरणाच्या प्रारंभी उल्लेख केल्याप्रमाणें, खाडिलकरानीं त्याच्या नाटकातून, तत्कालिन सामाजिक व राष्ट्रीय परिस्थितीतील उणीवा दाखविण्याच्या हेतूनें व प्रसिद्ध राजकारणी पुरुषांच्या स्वभावातील व कृतीतील विसंगति दर्शविण्यासाठीं काहीं रुपकाचा आश्रय केला आहे ह्या हेतूच्या सिद्धीसाठीं त्यांनीं दुसऱ्या गटातील विनोदी पात्राचा उपयोग केला आहे नमकशास्त्री, चमकशास्त्री, (भाऊनदकी), मैत्रेय, सौदामिनी, सिद्धपाक (बीचकवध), असपाल (द्रौपदी), वृद्धानंद व चालमूर्ति (मेनका), लक्ष्मीधर (मानापमान) इत्यादि विनोदी पात्राच्या चित्रणाकडे व त्यांनीं नाट्यवस्तूतील हेतूच्या सिद्धासाठीं केलेल्या सहाय्याकडे पाहिल्यानंतर या गटातील पात्राचें महत्त्व कळून येतें.

पहिल्या गटातील विदूषकी विनोद, गौणप्रतीचा आहे. कारण त्याचें स्वरूप

उभळ असून हास्परसाच्या परिपोपाळा त्यामुळे तो कांहीसा हानिकारकच झाला आहे. स्वयंवर नाटकाचेंच उदाहरण घेतल्यास राजज्योतिषी दिनेश्वराचें हस्तसामुद्रिक किंवा ज्योतिष्यशास्त्रांतील अगान पाहून आश्चर्य वाटल्याशिवाय राहत नाही. स्नेहलतेचा हात पाहून रुक्मिणीचें भविष्य वर्तविण्याचें त्याचें खाली दिलेलें अजब ज्ञान पहावें:—

स्नेहलता:—अहो, मी माझ्याचढलचें भविष्य विचारीत नाहीं, तर रुक्मिणीचा व श्रीकृष्णाचा विवाह होईल कीं नाहीं, म्हणून विचारीत आहे.

दिनेश्वर:—हा प्रश्न मी विसरलोंच ! श्रीकृष्णाला रुक्मिणी माळ घालणार ना ! हाच तुझा प्रश्न, होय ना !

स्नेहलता:—होय, हाच प्रश्न.

दिनेश्वर:—आतां नीट ध्यानांत ठेव, विसरूं नकोस. तुझा हात पाहून वर्तविलें, शिशुपाल मंडपांत येत नाहीं. होय ना, वर्तविलें ना ! कां विसरलीस !

स्नेहलता:—होय वर्तविलेंत, मला कमूल आहे.

दिनेश्वर:—विसरली नाहीस ना !

स्नेहलता:—नाहीं विसरलें.

दिनेश्वर:—तुझा हात पाहून मी असें वर्तविलें—तुझ्या हातावर चक्रवर्ती चिन्हें आहेत, त्यावरून मी असें वर्तवितों—रुक्मिणीला चक्रवर्ती नवरा मिळाला पाहिजे—काय ग, जरासंधाला रुक्मिणी माळ घालणार आहे काय !

स्नेहलता:—नाहीं, श्रीकृष्णाला घालणार आहे.

दिनेश्वर:—अग, तें तूं अगोदर सांगूं नकोस; ज्योतिषाणें काढतां.—चक्रवर्ती नाही तर चक्रधारी तरी नवरा मिळाला पाहिजे—श्रीकृष्ण चक्र धारण करितो; तेंच त्याचें शस्त्र—साफ सांग रुक्मिणीला, श्रीकृष्णच नवरा आज मिळणार, असें मी भविष्य वर्तविलें आहे.*

या ठिकाणीं हस्तसामुद्रिकशास्त्राचें हें विडंबन पाहून प्रेक्षकांना हसूं येतें. अलंकाराची अतीव हाव व श्रीमंतीचा अहंकार या दोन गोष्टींमुळे लक्ष्मीधर हें विनोदी पात्र अशाच तऱ्हेनें हास्यनिर्मिती करतें.

लक्ष्मीधर:—पण मला भाहीत आहे, माझ्या अंगावर पूर्वी किती होते, आणि आतां किती आहेत ते. सांगूं मी ! पूर्वीच्या प्रत्येक मोत्याच्या व हिन्याच्या जागीं दोन मोती व दोन हिरे मामिनीच्या दृष्टीस पडतील. विनोदा, मी या वेळीं दशकंठ किंवा सहास्रार्जुन झालों असतां तर बरे झालें असतें. पूर्वीच्या मोत्यांच्या

एका कंठाऐवजी आज मी गळ्यांत दोनच कंठे मोठ्या मुष्किलीने कोंबले आहेत. दसकंठ असतो तर वीस कंठे आणि दहा भिकवाळ्या एकदम पातल्या असल्या. फार बहार उडाली असती नाही! सहास्रार्जुनाप्रमाणे जर हजार हात असले, तर दहा हजार सोन्याची कांकणे-पुरुषांच्या कांकणाला सलकडी म्हणतात-मी एकट्या वीराने आज भरली असली! काय करूं रे, एका हातांत सगळीं दहाच कांकणे बसलीं! विनोदा, देवादिकात व अवकारी पुरुषांत ज्याप्रमाणे दहा तोंडाच्या व हजार हातांच्या वीरांची उदाहरणे आहेत, त्याप्रमाणे दोहोहून अधिक पाय असलेल्या एखाद्या नररत्नाचे उदाहरण असले तर ते मला सांग.¹

खाडिलकर कधी समान प्रवृत्तीचीं विनोदी पात्रे तर कधी विरोधी प्रवृत्तीचीं पात्रे रंगवून नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाला उठाव देतात. 'द्रौपदी' या नाटकांतील सूतकार अख्खाळ व त्याचे कुटुंब यांच्यामधील विनोद मुख्य विषयाला हुजोरा देणारा आहे तर 'मेनका' या नाटकांतील विनोदी पात्रे त्यांच्या विकार, अज्ञान आणि अतृप्त आत्मा यांच्या अतिरिक्त प्रायल्यामुळे कयावस्तूच्या दुसऱ्या बाजूला उठाव देण्यास कारणीभूत झाली आहेत.

खाडिलकरांच्या मुखान्तिकेतील विनोदावर अशा रितीने संवृत्त नाटकांतील विदूषकांच्या विनोदाचा व कोल्हटकर आणि शेक्सपियर यांच्या कल्पनारम्यतेचा हाट परिणाम झाला आहे. उपरोध हा त्याचा गाभा असला तरी त्यांत सहानुभूतिशून्य कठोरता दिसून येत नाही. त्यांच्या 'शायकांचे बंड' या ग्रहणनामक व 'मानापमान' या कल्पनारम्य, नाटकांतून दरव्य विनोदाची रथळे जागोजाग पहावयास सांपडतात. या दोन मुखान्तिकांशिवाय त्यांच्या बाकीच्या सर्व मुखान्तिकांतून आनंदाला गामीयांची जोड दिलेली दिसते. आणि म्हणूनच त्या नाटकांना 'विचारप्रधान मुखान्तिका' म्हणावयास हरकत नाही. कारण 'आनंद देणे' हे जरी मुखान्तिकेचे मूलभूत ध्येय असले तरी ज्यावेळीं एखादे सामाजिक वा राजकीय प्रमेय हा तिचा विषय असतो त्यावेळीं त्यांत गामीर्य येणे अपरिहार्य असते.

¹ कै. कृ. प्र. खाडिलकर यांनी, अशा रितीने कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य मुखान्तिकेच्या परंपरेत आपल्या अभिजात स्वरूपाच्या मुखान्तिका लिहून मोलाची भर घातली आहे.

कै. राम गणेश गडकरी :—

नाटक हा काव्याचा एक रमणीय प्रकार असून भिन्नरुचि असलेल्या प्रेक्षकांच्या मनाचे रंजन करण्याचे ते एक प्रभावी साधन आहे, हे नाट्याचे दोन प्रमुख गुण लक्षांत घेतले कीं राम गणेश गडकरी यांच्या यशाचे रहस्य समजण्यास

फारसें कठीण जाणार नाही. १८९८ ते १९१८ पर्यंतच्या काळामध्ये भिन्न प्रकृतीचे पण प्रतिभाशाली असें कोल्हटकर, खाडिलकर व गडकरी हे मराठी रसिक प्रेक्षकांच्या पुढे आले. हे तिघेही अत्यंत प्रतिभासंपन्न होते व त्यांच्या प्रतिभेचा जास्तीत जास्त अविष्कार याच्या नाट्यकृतींमून झाला. कथावस्तूशी समरस होऊन तिला सांदर्य, सामर्थ्य व चिंतन याची जोड देऊन या नाटककारांनी आपली नाटके लिहिली. त्यामुळेच या काळखंडाच्या नाट्य-प्रेक्ष्याला तुलना राहिली नाही.

गडकऱ्याच्या नाट्यलेखनावर कुणाचे स्फुर्कार झाले आहेत हे समजून घेण्यास वि. स. खांडेकराचे खालील विधान उपयुक्त ठरण्यासारखे आहे.

“कुठल्याहि वाङ्मयक्षेत्रात एकाच वेळी भिन्न प्रकृतीचे अनेक प्रतिभाशाली लेखक निर्मिति करू लागले म्हणजे त्याचे एकमेकावर आणि त्या क्षेत्रावर जे स्फुर्कार होतात ते पाहणे मोठे मौजेचे असते. कुठल्याहि कलावताच्या निर्मितीमध्ये प्रतिभेचा भाग किती, विशिष्ट परिस्थितीत त्याचा अविष्कार कसा झाला, कला आणि काल यांचे परस्पर संबध कसे असतात, इत्यादि प्रश्नावर अशा ऐतिहासिक दृष्टीने केलेल्या समालोचनांत थोडा फार प्रकाश पडू शकतो.”

खांडेकराच्या खरील विधानातील आशय लक्षात घेतला की गडकऱ्याच्या नाट्यलेखनावर कोल्हटकराच्या प्रतिभेचे उत्कट स्फुर्कार का झाले होते याचा अर्थ समजून येतो. एकदा खाडिलकराचे ‘रुक्मिणी स्वयंवर’ नाटक पहात असताना शिशुपाल व रुक्मी यांचे हात हातात धरून प्रवेश करणाऱ्या वृष्णाकडे पाहून मी असाच कोल्हटकर व खाडिलकर यांचा हात धरून नाट्यक्षेत्रात प्रवेश केला आहे, असे गडकरी म्हणाले, अशी एक त्यांच्याविषयीची आख्यायिका सांगतात. वास्तविक पदांसाठी कोल्हटकर खाडिलकराच्या मागून सुमारे दीड तपाने गडकऱ्याच्या नाटकाचा व प्रेक्षकाचा परिचय झाला. त्याचे पहिले नाटक ‘प्रेमसंन्यास’ यावर प्रतिपाद्य विषय, स्वभावचित्रण, भाषाशैली, काव्यात्मता, कल्पनारम्यत्व या सर्वच बाबतीत त्याच्या स्वतःच्या असामान्य प्रतिभेच्या वैशिष्ट्याबरोबरच कोल्हटकराच्या ‘मतिविकारा’चाहि फार मोठा ठसा उमटला आहे. तर त्याच्यापेक्षा वयाने व नाट्यक्षेत्राने ज्येष्ठ असलेल्या खाडिलकराच्या नंतरच्या लिहिलेल्या ‘सत्यपरीक्षे’सारख्या नाटकावर गडकऱ्याच्या भाषेच्या कृत्रिम रोपणाईचा तितकाच उत्कट परिणाम झालेला दिसतो असे खालील उदाहरण दर्शविते. सत्यपरीक्षेतील हरिश्चंद्र म्हणतो —

‘हरिश्चंद्र :—मानवी समाजाच्या महोदधीवर क्षणाक्षणाला नाचणाऱ्या

इच्छास्वरूपी लहरीना मर्यादित ठेऊन गमीर संघारवर मुक्तद सौंदर्याचें तरल वज्रामरण घालणाऱ्या समोरी आत्म्याची सपमनशक्ति हीच मात्ती किमया !' १

कोल्हटकराना गडकरी हे आपले गुढ मानीत असत. आपल्या गुरुविपर्यी त्याच्या मनात नितात आदर होता असें सांगतात की, कोल्हटकराचीं सारीं नाटके गडकऱ्यानीं आत्मसात करून घेतली होती जणू काय खाडिलकरांच्या 'कचा' प्रमाणे कोल्हटकराच्या प्रतिभेतलें सारें विशेष गडकऱ्यानीं आत्मसात करून अर्थात विशेष हा सत्कार त्याच्या प्रतिभेच्या विकासास उपकारक झाला किंवा नाही हा एक वादग्रस्त प्रश्न आहे. काही असलें तरी गडकऱ्याच्या प्रतिभेचें स्वतंत्र तेज, कोल्हटकराचें त्यांच्यावर झालेल्या सत्कारामुळे अनेक पटींनी उजळूनच निघालें असें म्हणावें लागतें. कारण गडकऱ्याची परिस्थिती व प्रकृतिधर्म कोल्हटकराच्यापेक्षा निराळा असल्यामुळे त्याच्या प्रतिभेच्या अभिव्यक्तिनें कोल्हटकराच्या पेक्षा निराळेंच स्वरूप धारण केलें या निष्पत्तीं खाटेकर म्हणतात,

"कोल्हटकराची मुख्य शक्ति विनोदकाराची होती. खाडिलकराची नाट्य-कवीची होती. गडकरी विनोदकार असूनहि पहिल्या प्रतीचे भावकवि होते. महाकवीतच आढळणारे कल्पना आणि उत्कटता याचें मिश्रण त्याच्या प्रतिभेत झालें होतें. पण आपली ही विशिष्ट शक्ति नाट्यलेखनाला प्रारंभ करताना त्यानीं ओळखली होती असें वाटत नाही. प्रथम प्रथम त्याची ईर्ष्या पूर्वाश्रींवर मात करण्याचीच होती. साहसिकच कोल्हटकर पदवीचीं गुतागुतीचीं कथानके, कोटिबाज पणा आणि अतिशयोक्ति यानीं नटलेल्या विनोद, नाट्यकथेला सामाजिक सुधारणेचें अस्तर जोडण्याची प्रवृत्ति आणि खाडिलकर पदवीचें अदीतदीचें नाट्यप्रसंग, भरघोस भाषणांनीं भरलेलीं भूमिकांचीं वाग्बुद्धें, उग्र व भीरु घटनांचा वापर याचें थोडेंफार विसंगत असें मिश्रण त्याच्या पहिल्या दोन नाटकांत झालें. प्रचंड गद्गळ लाटानीं उचळणाऱ्या दोन नटांचा समग्र पाहता तसा 'प्रेमसन्ध्यास' व 'पुण्यप्रभार' हीं नाटके वाचताना अजूनहि रसिकाना भास होतो भाषेचा शगार, कल्पनेचा विलास, विनोदाचें नर्तन इत्यादि मोहक गोष्टींमुळे त्याचीं हीं नाटके फार लोकप्रिय झालीं हे खरें, पण त्यात गडकऱ्याच्या बुद्धीचें, कल्पनेचे आणि भावनेचे विविध रंग तेवढे पूर्णपणें प्रगट झाले २

गडकऱ्याच्या प्रारंभीच्या नाटकांतील कारागिरीचा भाग त्याच्या 'एकच प्याळा' त फारसा दिसून येत नाही. हे नाटक गडकऱ्याच्या प्रतिभेचा एक महान अविष्कार म्हणावा लागेल एवढें सामर्थ्यशाली आहे. या नाटकाचें कथानक एखादा

कारागिर घडवितो आहे असें घाटत नसून कथावस्तूचा हळूहळू फुलणान्या फुलाप्रमाणे विकास होत जातो. गडकन्याच्या मनावर झालेले कोल्हटकराचें स्फुरक किंवा त्याची काव्यात्मता याचें दर्शन येथें घडत नाही असें नाही. तथापि स्वामाविकता हा या नाटकाचा कणा आहे एवढें मात्र मान्य करावें लागेल. कारण त्यामुळेच कथावस्तूतील प्रमेय मद्यपान आहे, त्या दृष्टीनें कोल्हटकराचें 'मूकनायक' व खादिलकराचें 'विद्याहरण' या दोन नाटकाशी 'एकच प्याला' चें साम्य असूनहि गडकन्याच्या इतर नाटकापेक्षा हें नाटक वेगळ्या स्वरूपाचें आहे असें दिसून येतें.

गडकन्याच्या नाट्यलेखनामदल जितकें लिहावें तितकें थोडेंच आहे. प्रस्तुत प्रश्नाच्या प्रतिपाद विषयाच्या दृष्टीनें आपल्याला गडकन्याची, सुलान्तिकाकाराची भूमिका समजून घ्यावयाची आहे. तेव्हा त्याच दृष्टीनें यापुढील चर्चा केली पाहिजे.

'प्रेमसन्यास', 'पुण्यप्रभाव', 'भावबधन', 'एकच प्याला', 'बेड्याचा बाजार' व 'राजसन्यास' अशीं एकदर सहा नाटके लिहिली त्यापैकी 'प्रेमसन्यास' व 'एकच प्याला' या दोन शोकांतिका असून 'पुण्यप्रभाव', 'भावबधन' व 'बेड्याचा बाजार' या सुलान्तिका आहेत. या तेलीज 'राजसन्यास' व 'गर्व निर्वाण' हें अप्रकाशित होतें. पुढें श्री. विठ्ठल नारायण कोटीवाले यांनीं तें पुरें केलें व छापून काढलें.

साहित्यक्षेत्रातील गडकन्याची तपश्चर्या दाडगी होती त्याच्या वाचनाला तुलना नव्हती. शानेश्वर, तुकाराम इ. सतरुवी, मुत्तेश्वर, भीष्म, मोरोपतासारखे पंडितकवी, प्रभाकर, दोनाजीभाळ, इ. दारारी, तयेंच कालिदास, मधुसूती इ. सद्युत नाटककार, अनेक गुजराथी कादंबरीकार व कवी आणि शेक्सपियर, गोल्डस्मिथ, शेरेडन् मार्क ट्वेन, जेरोम के जेरोम वगैरे सारखे पाश्चात्य लेखक त्यांनीं फाळनीपूर्वक अभ्यासिले होते. वस्तरवाच्या तर त्यांना मुखोद्गत होतें त्याचें पाठांतर दाडगें असे भाषांतर मुगातील सर्व मराठी कवींचा त्यांनीं अभ्यास केला होता. केशवमुताना तर ते गुरुच मानित होते. या सर्वांचा परिणाम त्यांच्या सुलान्तिका मध्ये आढळून येणाऱ्या काव्यात्मकता, विनोद व भाषाशैली यांच्यावर झाला.

गडकन्यांनीं आपल्या सुलान्तिकांच्या संविधानकाची रहस्यमय आणि गुतागुतीची रचना करण्याची कल्पनारम्यपद्धति आपल्या गुरूपासून घेतली या वास्तवीत शेक्सपियरच्या नाटकांचाहि त्यांच्यावर बराच परिणाम झालेला दिसतो कारण त्यांच्या पुण्यप्रभाव व भावबधन या दोन्ही सुलान्तिकांत त्यांनीं वेपातराला भरच महत्त्व दिलेलें दिसतें. 'पुण्यप्रभाव' त तर बुरख्याचा मुळमुळाट आहे राजाच्या मनात भूपाळाबद्दल किस्मिय निर्माण करण्यासाठीं शूदासन,

राजकुमार इद्रायुध याला शूनूच्चा कारस्थानातून याचविषयासाठी भूपालाकडे बुरखा घेऊन त्याच्या शयनगृहात जावयास सांगतो. दामिनीला तिचा नवरा सुदाम बुरख्यात राहण्यास भाग पाडतो. मुलाची अदलाबदल करण्याकरिता आपला मुलगा दीनार याला घेऊन बुरखा घातलेली कालिंदी वसुधरेच्या तळघरात जाते. सहाय्या अकात पहिल्या प्रवेगात राजासुद्धा बुरखा घेऊन स्मशानात येतो व म्हणतो,

“राजा — (स्वगत) भूपालासारख्या अगदीं निकटच्या आप्तानेंच दगलनाजी वेच्या दिवसापासून मनाची जी चळविचळ उडाली आहे, तिच्यामुळे अशा रीतीने वेपातर करून लोकांत रातीं-अपरार्त्री वावरण्याचा हा नवीनच हृद्रोग मला जडू पाहात आहे.”

वेपातराची ही अदसुतरम्यता भावग्रधनातहि दिसून येते. धनेश्वराच्या घरी वृद्ध कानडी माणसाचा वेष घेऊन प्रभाव व आघळ्या गवयाचें सोंग घेऊन मधेश्वर हें अनुक्रमें राहातात. यानून व्याप्रमाणें नाटकात रहस्यमयता निर्माण झाली आहे त्याचप्रमाणें या दोन खोट्या कानडी भाषिकांच्या बोलण्यातून शब्दांच्या विवृतिपासून होणारें हास्य निर्माण झालें आहे.

गडकऱ्यानीं आपल्या तिन्हीहि सुरान्तिकातून असगति, असनद्धता, चावटपणा, बहाणा, वेपातर, शब्दच्छल, अतिशयोक्ति इत्यादि हास्यकारणांच्या साधनानीं विनोद निर्माण केला आहे. भावग्रधन व पुण्यप्रभाव या दोन सुखान्तिकेंत स्वभाव व प्रसंगनिष्ठ विनोदाची अनेक उदाहरणें आढळतात. ‘पुण्यप्रभावा’तील ककण, कोल्हटकराच्या ‘तडागा’ची आठवण करून देतो. त्याच्यासारखाच तो एक आढदाड व स्वभावानें साधामोळा अशा शिपाईगडी आहे. सुदामाच्या सशयीखोरपणात व ‘सशयकल्लोळा’तील फाल्गुनरावाच्या स्वभावात बरेंच साम्य दिसतें. नुपुराचा भिरेपणा, लक्ष्मीघराच्या भेकडपणाचें स्मरण करून देतो ‘पुण्यप्रभाव’ या नाटकात किंकीणी व दामिनी या दोन विनोदी रेखा अतिशय हृद्य उतरल्या आहेत किंकीणी कालिंदीचाईसाहेबाचें अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करते व त्यातूनच विनोदनिर्मिति होते. दामिनीचा नटवेपणा व अलंकाराची हाव प्रेशकाच्या हास्याची ल्यबूट करतात दामिनीची अत्रशाराची ती हाव पाहून ईश्वर आपल्या कारस्थानात तिचा उपयोग करून घेऊ पाहतो किंकीणी जेव्हा तिला सांगते कीं कालिंदीचाईना वृंदावनानें कोडून ठेवले आहे, तेव्हा दामिनी तिला प्रश्न करते,

“काय ग, त्याच्या अगारावावरचें सारें उतरून ठेवले असेल नाहीं वृंदावनानीं !”

तसेंच ईश्वर जेव्हां तिला सांगतो की, “तिनें काम बजावल्यानंतर एक महापुरुष तिला दागिन्यांचे गाठोडे देईल.” तेव्हां ती त्याला विचारते,

“पण गुरुमहाराज, पाटल्या तोडीच्या असतील कां आपल्या पुरणाच्याच ?”

या सर्व विनोदी पानांच्या तोंडी घातलेले संवाद अतिशय वेधक, सहज व आटोपशीर आहेत. मधून मधून त्यांत कोठ्यांची रेलचेळ दिवून घेते. ते चटकदार आहेत पण क्वचित् प्रसंगी ग्राम्यहि होतात. विशेषतः संघयी वृत्तीच्या मुदाम्याच्या तोंडून अशी ग्राम्यता वारंवार व्यक्त होते. स्वतःच्या पत्नीचा तो ‘रंगीवेरंगी पातळ’ म्हणून परक्याकडे उल्लेख करतो. बसुंधरेबद्दल बोलतांना, ‘मोठ्या नदीत वारमहा पाणी असायचेंच’ असें तो अनुदार शब्द बोलतो. खूणगांठ, नजरगांठ, वगैरेसारखा शब्दनिष्ठविनोदहि या नाटकांत आढळून येतो. अमिकुंडाचा प्रवेश मात्र अवास्तव वाटतो. किंकिणी व दामिनी या दोन स्वभावरेखांच्या मानानें भावबंधनांतील हंजुबिंदुंच्या स्वभावरेखा अधिक उघळ वाटतात. तसेंच महेश्वराचा विदूषकी विनोद प्रेक्षकांना जरी पोट भरून हंजवित असा तरी फारसा दर्जेदार नाट्य नाही. त्या मानानें प्रभाकर व लतिका या दोघांच्या एटकेबाज संवादांतून शोकावणारा विनोद अधिक मनोह्र भासतो.

या दृष्टीनें (भावबंधन अंक १ ला, प्र. २ रा) यांतील प्रभाकर लतिकेचें संवाद वाचनीय आहेत. भावबंधनातील धुडिराज ही कथण विनोदी व्यक्तिरेखा अविस्मरणीय उतरलेली आहे.^१ हा साधामोळा ग्हातारा विसराळ स्वभावाचा आहे. तथापि आपल्याला विस्मरण होतें हें त्याच्या गांभीरि नसतें. तो गोष्टीनेव्हाळ आहे, मनानें प्रेमळ आहे. मात्र त्याच्या स्वभावांत जी काही विसंगति आहे तिची त्याला दाद नसतें. परंतु त्याच्या मनोरचनेच्या असंगतिकडे पाहून प्रेक्षकांना हंजूं येतें.

‘वेड्यांचा बाजार’ हें एक शंभर टक्के विनोदी प्रहसन आहे. मनुष्य-स्वभावांतील वैचित्र्य यांत दाखविलेलें आहे. गडकऱ्यांचें हें नाटक प्रथम अपूर्णच होतें. परंतु नंतर चित्तामणराय कोल्हटकरांनीं तें पूर्ण करून रंगभूमीवर आणलें. पण त्यामुळें मूळ नाटकाच्या सौंदर्यांत कुठलाहि फरक पडलेला नाही.

या प्रहसनांत प्रत्येक व्यक्तीला कसला ना कसला छंद आहे. आण्णासाहेबांना आपली प्रकृति नेहमीच बिघडली आहे असें वाटतें. त्याची पत्नी यशोदाबाई हिला अंगारे-धुपारें करण्याचा नाद आहे. आण्णांचा मुलगा माधव याला तत्वज्ञानाचा नाद आहे. बाळाभाऊ याला नाटकाचा नाद आहे. या सर्वांच्या या छंदांदि

१. पुण्यप्रभाव—अंक ४ था, प्र. १ ला, पृ. १४४.

२. पुण्यप्रभाव—अंक ४ था, प्रवेश ४ था, पृ. १५३.

३. प्रस्तुत प्रबंध, प्रकरण ३ रे.

वृत्तींून नाटकाच्या पातापानावर हासरख ओसडून जातो तिसऱ्या अंकातील चौथ्या प्रवेशात नाटकमंडळींच्या विन्दाटीं खीपाटीं खुनाघ एका तरुणीचा वेग घेऊन येतो व त्यालाच खरी तरुणी समजून बाळामाऊ निम्पाडी जी नाटकी लगट करतो व नंतर त्याची जी वनिती होते ती पाहून प्रेक्षकाभ्यामध्ये एकच हारवकलोल उठतो नाटक-मंडळींच्या विन्दाटी देशपांडे नासाच्या पायाच्या तोंडीं कोऱ्याची आप्तवाजी घातून गडक्यानी जणू काय स्वतःच्या कोटिप्रियतेचेंच विडंबन केले आहे.

पोडक्यात साप्तायच म्हणजे गडक्याच्या सुखान्तिकानून शृंगार, धीर व करण या रखाच्या जोडीला पार मोठ्या प्रमाणावर अद्भुतरम्यताहि दिसून येते नाटकाच्या कथावस्तूचाच विकास होण्यासाठी उपकथानकाची आवश्यकता असते. तथापि गडक्यानी आपल्या नाटकात हास्परसप्रधान उपकथानक आणून वस्तुविलगतेचा दोष पत्करला आहे. यानंद नि. द. साडे यानी खालील उद्गार काढते आहे—

“हास्यप्रधान उपकथानकें निर्माण करण्याचा त्याचा छंद अखेरपर्यंत कायम राहिला. या त्याच्या छंदाचा उगम तत्कालीन उर्दू रंगभूमीवरील अशाच पद्धतीच्या सनेताधारे निर्माण झाला असावा व त्याचा प्रयोग परस्परविरोधी वस्तूना हुडकून काढण्याच्या त्याच्या वैयक्तिक आवडींून झालेला असावा. ह्या वैयक्तिक आवडीचे पडसाद त्याच्या विनोदप्रधान लेखनात, काव्यात, नाट्यात—सर्वत्र अगदी स्पष्टपणे उमटलेले दिसतात त्याच्या धाड्यावृत्तीतील व्यक्ति, घटना, भाषा, कल्पना, रस अद्वारादि विविध तंत्रायाच्या अतिष्कारात ह्या सापत्ये-वैधर्म्ये दोघून काढण्याच्या अतर्गत प्रेरणेचा प्रभाव वैशिष्ट्याने पडलेला दिसतो सरवर पाहता त्या वैशिष्ट्यातच गडक्याचा प्रतिभेची नरम छाया आहे.”

आतापर्यंतच्या सर्व निवेचनांच्या आधारे आपल्या असे लक्षात घेते की, गडक्यानी आपल्या तरल प्रतिभेचा, दिलखुणात व सहज विनोदाचा नाट्यवस्तु स्वतंत्र उपयोग करताना आपल्यापुढे बिशेषतः कोल्हटपराचा आदर्श ठेवला तसेच आलटून घालटून विनोदी प्रवेश नाटकात आणण्याची उर्दू नाटकाची पद्धत त्यानी दिवकारली त्यामुळे सहज निर्माण होणाऱ्या विनोदाऐवजी त्याना विनोदासाठी म्हणून मुद्दाम काही पाने व उपकथानकें निर्माण करावी लागली व त्यामुळे त्याच्या नाटकात अवास्तवता निर्माण झाली आणि त्याचा विनोदाचा एक ठराविक वाचा निर्माण झाला त्याच्या विनोदप्रियक या दोषामुळे हुल्लू केव्हास कोल्हटपरांनी मराठी प्रेक्षकांच्या पुढे आणलेल्या वस्तुनारम्य सुखान्तिकेचा गडक्यानी स्वतःच्या असाधारण प्रतिभेच्या साक्षाने विकास केला व मराठी प्रेक्षकांना मज्य आणि दिव्य अशा नाट्यवस्तूच्या द्वारे उपहासात्मक व विडंबनात्मक विनोदाच्या अपूर्व वस्तुना-विनोदाचा साक्षात्कार घडविला

सुखान्तिकाकार : श्री. भा. वि. वरेरकर, मा. ना. जोशी; व शं. प. जोशी.

इ. स. १९१० ते १९२० हा दहा वर्षांचा कालखंड मराठी नाटकांच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचा म्हणावा लागतो. याच कालांत रसिकांच्या मनाचा वेध घेणाऱ्या कोल्हटकर, खाडिलकर, राडकरी इ. प्रथितयश नाटककारांच्या 'मूकनायक', 'स्वयंवर', 'एकच प्याला', 'भ्रमसंन्यास' वगैरे रमणीय नाट्यकृती प्रेक्षकांना पहावयास मिळाल्या व त्यांचीं मनें आनंदाने हरखून गेली. गंधर्व, ललितकला, बलवंत इ. नाटक महज्ज्याच्या नांवलौकिकाला बहराहि याच कालांत आला.

तथापि १९२० नंतर मात्र मराठी रंगभूमीची अनेक दृष्टीने पिछेहाट होऊं लागली. कोल्हटकर व खाडिलकर यांचे नाट्यलेखन जरी शुरुंच होतें तरी त्यातील कलात्मकतेची व परिणामकारकतेची पहिली गोडी शिक्षक राहिली नव्हती. रंगभूमीच्या अशा या उतरत्या काळांत वरेरकर, आचार्य अत्रे, माधवराव जोशी, वर्तक, रांगणेकर, इ. नाटककारांनीं तिची प्रतिष्ठा टिकविण्यासाठीं अपरंपार श्रम केले. या सर्वां नाटककारांत श्री. भा. वि. उर्फ मामासाहेब वरेरकर यांना अग्रस्थान द्यावें लागेल. कारण १९२० नंतर मराठी रंगभूमीवर जें नवमतवादी युग निर्माण झालें, त्या युगाचें पहिलें मानकरी त्यांनाच म्हणावें लागेल.

मामासाहेब वरेरकर हे नाट्यसाहित्याचे एक तपस्वी लेखक आहेत. कारण त्यांच्या १९०८ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'कुञ्जविहारी' नाटकापासून ते आज तागायत त्यांनीं मराठी रंगभूमीची अखंड तपस्या केली आहे. त्यांनीं लिहिलेल्या 'माझा नाटकी संसार' या पुस्तकांतील त्यांचे स्वतःगिरीचे खालील उद्गार या दृष्टीने मनननीय आहेत.

“नाटकाच्या क्षेत्रासाठीं मातं आयुष्य मीं सर्वस्वी रचिं पातल आहे. रंगभूमीच्या आणि नाट्यवाङ्मयाच्या क्षेत्रात चैतन्य आणि नावीन्य आणण्यासाठीं देह, मन आणि बुद्धि याचरोरच माझी अबू आणि अभिमानसुद्धां रचिं पडलेला आहे. या कार्याच्या पायीं जे क्लेश, ज्या यातना आणि विद्वानाबुद्धा मला सहन कराव्या लागल्या आहेत, त्या इतिहासाची बत्तार केव्हाशिनाय जर मी देह ठेवला तर माझ्याप्रमाणेंच मीहि रंगभूमीचीं प्रतारणां केलीं असें होईल.”

मामाच्या वरील उद्गारात जसे सत्य आहे, काळप्य आहे तसेच त्याच्या मनाच्या छुजारवृत्तीचे दर्शनहि आहे. कारण मराठी रंगभूमीच्या व मराठी साहित्याच्या प्रगतीसाठी त्यांनी हाडाची काढे केली आहेत. अहमन्य लेखकांनी व टीकाकारांनी त्यांच्या कार्याचे मूल्यमापन न करताना आज तागायत त्याची उपेक्षा व अवहेलना केलेली आहे. मामाची वृत्ति संपर्नप्रवण आहे. प्रतिकूल परिस्थितीशी झगडत पुढे जाण्याची जशी त्याच्या अंगात हिंमत आहे तशीच त्यांना आवडहि आहे, आणि म्हणूनच 'निंदेत वा वानेत सुनीतिमत ..' अशा अलिप्त भावाने मामांनी जिंदा, स्तुतीची पर्वा न करता आपले कार्य अव्याहत चालूच ठेवले आहे. मामाच्या नाटकांचीं भक्तीने पारायणं करणारा, त्याचे रसिकतेने मूल्यमापन करणारा व त्याचे प्रयोग आवडीने पहाणारा, सख्येने मोठा असा मामाचाच एक एका प्रेक्षक-वाचक वर्ग आहे. विद्यमान नाटककारात मामा याने ज्येष्ठ व कृतीने श्रेष्ठ आहेत. १९०८ पासून त्यांनी आज तागायत सदतीस नाटके व ग्रीक छुनाटके लिहिली आहेत. त्यांच्या नाट्यरचनेत जशी विविधता आहे तसेच त्यांच्या नाटकांच्या स्वरूपातहि वैविध्य आहे. कारण आपल्या अर्धशतकाच्या नाटकी संपादात त्यांनी पौराणिक, ऐतिहासिक, कल्पनारम्य व सामाजिक अशा सर्व प्रकारच्या नाटकांची निर्मिती केली आहे. मामाच्या नाटकांचे विशेष पाहू लागल्यास काही गोष्टींचा अवश्य उल्लेख केला पाहिजे. कोल्हटकरांनी कल्पनारम्य नाटकांच्या युगाची परंपरा निर्माण केली त्याबिल्लर व गडकच्यांनी तिला विकासाच्या अत्युच्च टोंकावर नेऊन पोचविले. त्या परंपरेतील अतिरिक्त अम्युटरम्यतेच्या मोहात न पडण्याचा सपम मामांनी दाखविला आहे.

अनुकरणवृत्ति व स्वतंत्रतेची उणीव असे दोन ठळक दोष, कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य युगात, गुणाबरोबरच अनेक नाटकांच्या ठिकाणी निर्माण झाले होते मामांनी यातील घरेच दोष टाकून नाटकार या दृष्टीने आरले स्वतंत्र वैशिष्ट्य राखले. त्यांच्या नाटकांचा एक प्रमुख विशेष म्हणजे त्यांनी नाटके काळाबरोबर समरस झाली. याचा अर्थ असा की, वेळोवेळी उत्तम होणाऱ्या सामाजिक व राष्ट्रीय आंदोलनाचे पडसाद त्यांच्या वेगवेगळ्या नाटकांत उमटले आणि म्हणूनच मामांची बहुतेक सर्व नाटके समाजाभिमुख, प्रमेयात्मक व प्रचारकीं धाटाचीं झाली आहेत. मामांच्या नाट्यशक्तीचे स्वरूप १९२१ सालापासून प्रेक्षकांच्या पुढे उत्कटत्वाने दिसू लागले याबद्दल भी गोमकाळे यांनी त्यांच्याविषयी काढलेले उद्गार खालीलप्रमाणे आहेत.

“हाच मुळाचा पाप” या नाटकापासून ते यास्वयंतेचे पुजारी धनंते. अतिरिक्त कल्पनेच्या, कृत्रिमतेच्या बाबती न जाता त्यांनी आपले सगळे पातळ व खुमासदार लिहिले. आपल्या मागेला त्यांनी कृत्रिमतेचा, निचकट व दुर्गंध

कल्पकृतेचा संपर्क होऊ दिला नाही. आणि आपल्या मुचोघतेने व वास्तवतेने अशा दैदिप्यमान, चक्रीत करणाऱ्या वातावरणातहि यशाचा मार्ग त्यांनी आक्रमण केला. मामाच्या नाट्यजीवनात ही खरोखर असामान्य गोष्ट होती. मामाच्या प्रतिभेला, थोडासा अपवाद सोडला तर, एन्त्या गाम्भीर्याचा, उदात्ततेचा, असामान्यतेचा सोप नाही, असे म्हटले तरी चालेल. देवलाच्याप्रमाणे त्याच्या प्रतिभेचा धर्म साधा, चालभोच व प्रासादिक आहे, असे अस्तादि 'हाच मुलाचा 'बाप' या नाटकांमुळे ते यशस्वी झाले, आणि गडकच्याच्या अकाली मृत्यूमुळे व साबिलकराच्या प्रसोभकारी, तेजस्वी, तत्वचिंतक प्रतिभेला ओहोटी लागल्यामुळेच १९२१ सालापासून पुढे मराठी रंगभूमीवर मामा बरेचकर अग्रभागी राहिले. "

फे गडकच्याप्रमाणेच मामा, कोल्हटकरांना आपले गुरु मानतात. बर उल्लेखिल्याप्रमाणे कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्य नाट्यपरंपरेतील दोषांचे अनुकरण करण्याचे प्रलोभन जरी मामानीं टाळले असले तरी या परंपरेतील अतिरंजित-पणासारख्या काही खुणा मात्र त्यांच्याहि नाटकांनून आढळून येतात. किंवा त्या टाळले त्यांना शक्यहि नव्हते कोल्हटकरांच्या नाटकांचे अनेक संस्कार मामांच्या नाटकांवर स्पष्टपण उमटलेले दिसून येतात, असे त्यांच्या अपाट नाट्या-विषयक कामगिरीकडे पाहून म्हणावे लागते. १९१६ पासूनच्या मामांच्या साऱ्या सुलान्तिका तपासून पाहिल्यास असे आढळून येते की, कोल्हटकरांच्या प्रमाणान्वय, मामानीं आपल्या नाटकांनून विनोदाच्या सहाय्याने अनेक सामाजिक समस्या हाताळल्या आहेत. कोल्हटकरांच्या सारलीच मामांच्या नाटकांची भिन्न बुद्धिमामाण्यावर अधिक असलेली दिसून येते. एवढे मात्र परं की, कोल्हटकरांची नाटके वैवाहिक जीवनासंबंधीचा, प्रीतिविवाह, विषयाविवाह, अनुलोभ, प्रतिलोभ विवाह वगैरे सारख्या विषयांच्या दृष्टीने एका विवक्षित वर्तुळाच्या राहिर गेली नाहीत पण मामा मात्र नाट्यरचनेच्या बाबतीत १९०८ पासून ते आनख्यंत विकासाच्या मार्गावर झपाट्याने पावले टाकीत चालले आहेत. 'कुत्रविहारी' नाटकासारखे पौराणिक स्वरूपाचे नाटक त्यांनी जितक्या कुशलनेन लिहिले तितक्याच कुशलतेने रंगभूमिच्या दृष्टीने अयथावत वास्तव स्वरूपाची व नव्या तऱ्हेची युव अशी नाटके व लघुनाटके त्यांनी लिहिली. कोल्हटकरांच्याप्रमाणेच मामांना आत्मपतिक आदर आहे व काही बाबतीत त्यांना कोल्हटकरांच्या सापशयातील म्हणणे जरी योग्य असले तरी भी. गोमकाळे यांनी आपल्या 'बरेचकर आणि मराठी रंगभूमि' या ग्रंथामध्ये म्हटल्या प्रमाणे मामांच्या नाटकातील वेगळेपणा विचारांत घेता मामा अधिनायाने मोलिकरचे समुदायित ठरतील. (पृ. ७०) मामांच्या सुलान्तिकाचा आपल्याला विचार

करावयाचा असल्यामुळे मोलिअर व मामा यांच्या नाट्यलेखनामध्ये कोणत्या प्रकारचे साम्य आहे याचा विचार अवश्य झाला पाहिजे. सामाजिक दमांचें मंजन हा मोलिअरच्या नाटकाचा मामा आहे. त्याच्या 'School for Scandal', 'Ideal Husband', 'Le Tartuffe', 'Love is the Best Doctor' अि. नाटकांकडे पाहिले असता आपल्याला असे दिसून येते की समाजातील दोगी वृत्तीचा त्याला अतिशय तिडकारा असल्यामुळे अशा दोगांवर त्याने विनोदाच्या हत्याराने हल्ला केला आहे. मामांच्या नाटकातहि या बाबतीत मोलिअरशी बरेचसे साम्य दिसते. मान मोलिअरला वैयक्तिक हेवेदावे पसंत नव्हते. त्यामुळे त्याच्या टीकेला एक प्रकारचे व्यापक व विधायक स्वरूप प्राप्त झाले आहे. मामांची या बाबतीतील कृति थोडी भिन्न आहे. मामांनी पुष्कळ ठिकाणी विधायक टीकेपेक्षा निघातक टीकेचाच आश्रय केलेला आढळतो. उपरोध हा त्याच्या व्यक्तिचित्रणाचा भासा आहे. त्यांच्या नाट्यनिर्मितीच्या मार्गे प्रचारकाची वृत्ति असल्यामुळे त्यांनी मानवी जीवन याकल्याने व सखोलतेने अवलोकन केलेले नाही. समोर येईल तो तात्काळिक प्रश्न नाटकात हाताळण्याचा प्रयत्न केला असल्यामुळे क्वचित्प्रसंगी जीवनाच्या चिरंतन मूल्याकडे त्यांचे दुर्लक्ष झाले व त्यामुळे त्यांची काही स्वमानचित्रणे उघळ झालेली दिसतात, असा त्यांच्यावर एक आघेन घेतला जातो. त्यांच्याभिरयी, या बाबतीत श्री. गोमकाळे यांनी पुढील उद्गार काढले आहेत ते अवश्य लक्षात घेतले पाहिजेत.

“कलावन्ताच्या मनांत त्याच्या जीवनावलोकनाने व व्यापक अनुभूतीने जीवनासंदर्भी काही निश्चित निष्ठा असावयास पाहिजेत. त्यांच्या अविष्कारासाठी लेखकाच्या मनात ज्वालाग्राही अग्नि भडकला असला पाहिजे किंवा त्या अविष्कारासाठी त्याचे मन उत्कटतेने काढोकाढ पुढेलें तरी असावयास पाहिजे. अशा उत्कट मनोवृत्तीनून अविभूत होणारी कला चीच खरी कला. अशा कलेला व्यावहारिक अटवणी अथवा विक्षेप नेहमीच बाध आणतात. मामांच्या बहुतांश नाटकांच्या निर्मितीसाठी त्याच्या अंतःकरणांत उत्कटतेने निर्माण झालेल्या प्रेरणेपेक्षा व्यावहारिक गरजेसाठीच त्यांचे बहुतांश साहित्य निर्माण झाले आहे. आणि त्या निर्मितीसाठीमागे प्रचाराचा आणखी दुसरा हेतु त्यांनी नुद्धिपरस्पर जोडल्यामुळे जेथे जेथे त्यांची कला प्रचाराची बटीक बनली तेथे तेथे त्याची नाटक कलात्मकदृष्ट्या निकृष्ट दर्जाची निरजली.”

मोलिअरच्या मुक्तान्तिकेतील व्यक्तिचित्रणाकडे पाहिल्यावर आपल्याला असे दिसते की, त्याने व्यक्तिचित्रणाच्या कौशल्याची कमाल मर्यादा गाठलेली आहे.

त्याच्या सर्व सुखान्तिका व्यचिनिष्ट आहेत. जॉन्सन्सारख्या नाटककारांची पात्रे भूतनाळातील असतात, तर मोलिअरने वर्तमानकाळाकडे पाहूनच आपल्या आजुमजुची पात्रे आपल्या नाटकात रंगविली आहेत. तसेंच ती सखोल आहेत.

मामाच्या पात्राविषयी विचार करताना प्रामुख्याने त्याची स्त्रीसृष्टि आपल्या दोळ्यासमोर उभी राहात. मजिरी, नलिनी, शमा, निशोरी, हुलारी, जोहरा, बिजली, कुदा, वरदा, घोंगरेसारख्या मामाच्या मानसकन्या पाहिल्या की, त्या सर्व एका ठराविक साचाच्या वाटतात. किंनुना या पानाचे मुखवटे घाळून नाटक कारच आपलीं मते त्याच्या मुखातून बघवीत आहे असे वाटते. यातील बहुतेक स्त्रिया मामाचा स्त्रीजीवनविषय विविष्ट दृष्टिकोन स्वतःच्या पटकळ वाणीने प्रेक्षकांच्या समोर मांडतात. कित्येक शतकापासून पुरुषप्रधान संस्कृतीमुळे स्त्रीजीवनाची जी दुर्दशा झाली आहे ती होण्यास कारणीभूत झालेल्या पुरुष ह्या प्राण्याइतल जितके तोंडसुख घेता येईल तितके मामाच्या नाटकातील अकस्ताळ स्त्रियांनी घेतले आहे. पुरुषाला त्या अतिशय हीन लेखतात पुरुषाच्याविषयी मामाच्या मानसकन्यांनी ठिकठिकाणी काढलेले उद्गार बरेच अन्यायाचे वाटतात. उदाहरणार्थ 'जागती ज्योत' मधील विजया म्हणते —

“विजया — तुम्हीं पुरुष नोकरीचा विचार करता, व्यापाराचा विचार करता, धडाडयोगाचा विचार करता, वैभवाचा विचार करता— पण विचार करीत नाहीं एकाच गोष्टीचा. आणि ती गोष्ट म्हणजे लग्न रुढीन तुम्हाला बळकटी दिली आहे-कायद्यान तुम्हाला पाठिमा दिला आहे-वृत्तीन तुम्हाला भेरेरावी दिली आहे, म्हणून तुम्ही निर्धोस असता. आम्हा बायकांचे तस आहे का ? ”

“कुदा — आता मनवणार नाही-आजपयत मनवित आले होते पण आज सारे खरखर सांगणार आहे, -बाबा, लग्न म्हणजे एक गुलामगिरी आहे वर !- (घाबते)

बाबा — बा ! एवढेच का सांगणार होतीस ! अग, हा तर तुनाच सिद्धांत आहे. पुरुषहि असच म्हणतात. पुरुष म्हणतात, की लग्नाची वेडी पडली की पुरुष बदिवान होतो.

कुदा — ढोंग !-झमर नसरी ढोंग !-पुरुष बदिवान होतो म्हणे ! वेडी तुम्हात असतो, जेलखरी तुम्हातच असतो. जेलखचा बदियास म्हणजे पुरुषाचा बदियास. निचारी लग्नाची बायको म्हणजे मात्र खरी वेडी !

बाबा — जेलखचा झाला तरी बदियासच ना !

जुदा—पण तो कैद्याला तुरुंगात ठेवण्यासाठी-वैद्याचा छळ करण्यासाठी-
कैद्याचा जीव कैद्याला नकोवा करण्यासाठी-जन्माच्या कैदेची अमलप्रजावणी
करण्यासाठी !”

अशा तऱ्हेचीं मते अनुक्रमे निजली, मजिरी, दुळारी यंगेरे मामाच्या अनेक
मानसकन्यानीं ठिकठिकाणीं प्रदर्शित केली आहेत. पुरुषाकडे प्राहाण्याची मामाच्या
मानसकन्याची दृष्टि एकांगी आहे. त्यामुळे त्याचे चित्रणहि एकतर्फी झालेलें वाटते.
नाटकातील यमाजजीनानाच्या चित्रणाला एक उची, नामूक दग निर्माण करायचा
असेल तर प्रत्येक ठिकाणीं स्त्रीमनाची प्रतिक्रिया आणि स्त्रीबुद्धीचा अभिप्राय
मिश्रित झाल्याखेरीज सामाजिक रगसगति मनासारखीं उतरणार नाहीं स्त्रीविशिष्ट
रसिकता, जाणीव, उपजतबुद्धि, याक्चातुर्य, वारसाचे व भ्रदा याची चित्रणाला
गरज आहे फार काय स्त्रियांच्या तऱ्हेचाईकपणाचा आणि काटेखोरपणाचाहि
या चित्रणाच्या संपन्नतेला उपयोग आहे.

स्त्रीस्वभावातील या विशिष्ट आणि विविध गुणांचा शरकार सामाजिक
जीवनाच्या प्रत्येक अंगावर उमटला नाही तर तें जीवन पुरुषी आणि एकारलेल
(Lopsided) होईल. पण मामाच्या नाटकात या प्रश्नाला महत्त्व दिलेंलें दिसून
येत नाही. मामाच्या स्त्रिया अशा रीतीने पुरुषाचा अतिशय द्वेष करतात. परंतु
मामाच्या सुखान्तिकाचा शेवट कुणाना कुणाच्या तरी समातच होतो असें
दिसून येतें इन्वेनचा मामाच्या नाटककार बराच परिणाम झालेला आहे असें
म्हणण्यात येतें, तथापि इन्वेनने रगविलेली स्त्री मामाच्या मानसकन्येपेक्षा
बरीच वेगळ्या प्रकारची आहे त्याची वागणूक, स्वभावातील विशेष हें वास्तवपूर्ण
आहे. ईन्वेनची मोरा, रिबेका, हेडविग डि स्त्रियांचे प्रश्न आणि परिस्थिति
वेगळी असून त्यांच्या स्वभावात वैचित्र्य आहे. विशिष्ट तत्त्वासाठी त्या
सगदतात. त्यामुळे त्यांची स्वभावचित्रे एका कायम ठराचीं झालेलीं नाहीत.
वेबल पुढर धा प्राण्याला हाणून पाडण्याच्या दृष्टीनें जिन्वेननें आगली स्त्रीचित्रणे
केलेली नाहीत उलट स्त्री ही एक व्यक्ती आहे. वेढा व्यक्तित्वातऱ्याच्या मूलभूत
तत्त्वाप्रमाणें स्त्रीलाहि स्वातंत्र्य मिळालें पाहिजे ही त्याची विचारसरणी आहे.
त्यामुळे त्याचे स्त्रीचित्रण उदात्त व व्यापक झालें आहे मामाच्या व शौच्या
स्त्रीचित्रणातहि असाच परक आहे शौच्या मतानें नाटकाप्रचें सांत्त्विक मूल्यमापन
(Philosophical Valuations) आणि जिवंत चित्रे (Living Pictures)
यांचें एकीकरण घडायचास हवें स्त्री म्हणजे मूर्तिमत झालीनता आणि सकोच याचा

नमूना असावा असे पुरुषाला घाटते. स्त्रीचें आर्थिक पारतन्त्र्य तिला विवाहमधनात जखून ठेवण्यास कारणीभूत होतें. शॉ हें लग्नस्थेला विरोध करित नार्हति मामाच्या मानसकन्यांची 'लग्न' ही सस्या व 'नवरा' याविषयीं लोकोपलक्षण मते आहेत. त्यासबधी 'जागती ज्योत' या नाटकातील कुदा व विश्वनाथ यांचा या सदर्भामध्यें सवाद पाहाण्यासारखा आहे.

विश्वनाथ —कुदागामी, एका माणसावरून सान्या मनुष्यजातीची कल्पना करण अश्याय आहे. तुमचा अनुभव तसा आहे—मला कळू आहे, पण विजयला तोच अनुभव येईल, अस म्हणायला तुमच्यापार्शी काय पुरावा आहे ?

कुदा —पुरुषजातीची अरेरावी—नवरेपणाची जन्मजात जाणीन तुम्हा पुरुषांनी प्रेमाच्या फोल भापेवर, धर्माच्या जुलमी नावावर, आजवर आम्हा बायकाची दिशाभूल केली. पतिसेवा आणि पातिव्रत्य, याच्या गोडव्याच्या गाण्यांनी आम्हाला झुलत ठेवल, मायेच्या पुगीवर डोलायला लावला, पण ही स्त्रीजातीची नागीण आता जागी झाली आहे. ती हर मारल्याशिवाय राहणार नाही, हें पक्क ध्यानात ठेवा. (फोन वाजतो, कुदा रिसीव्हर उचलून घेतो.) हॅलो हॅलो—खरच का ! की मला नुसत पसयायच ! इतक्या लवकर गेला !—बर—बर ! (घळून) स्वारी येते आहे. विजू, तू या खोलीत बस—एकदा आमच्या प्रेमकथा ऐक—

विजया —हें काय घोलतेस मुमे !

कुदा —एक म्हणते ना ! आणि अहो, तुम्हां पुरुषलोक, तुम्हालाही ऐकायच असल तर मुझाच्या ऐका अगता काय येईल. ”

पण स्त्रीचें आर्थिक पारतन्त्र्य एवढ्याचसाठीं येवढ शॉचा लग्नस्थेचीं विरोध नार्हीं या घाटतीत श्री न. भि कवढी याच्या 'बर्नार्ड शॉ—वाङ्मय आणि विचार' या ग्रंथातील पुढील मते उद्बोधक आहेत

“बर्नार्ड शॉचा विरोध मुख्यत लग्नस्थे ही जीवनशास्त्राच्या अज्ञानावर आधारलेली आहे म्हणून आहे. प्रजोत्पादन सुव्यवस्थित व्हावें हा लग्नस्थेचा शोधण्याचा व स्विकारण्याचा हेतु आहे. निरनिराळ्या समाजात लग्नाचे निरनिराळे प्रकार सापडतात. परंतु त्या सर्वांत एक गोष्ट निश्चित असते. आणि ती म्हणजे दोन व्यक्तींचा ऐंगिक सखप या सखातूनच प्रजा निर्माण होते. दोन व्यक्तींच्या ऐंगिक सखाता रिपर स्वरूप देण्यासाठीच लग्नस्थे आहे. आणि हा लग्नसंघ फायम राहाना म्हणून त्यापेक्षा अधिक

स्थिरस्वरूपी अशा कुटुंबसंस्था ही पिढ्यान् पिढ्या चालणारी व असंख्य लिंगे निर्माण करणारी अशी सामाजिक संस्था आहे. शॉच्या मते लज्जसंस्था व कुटुंबसंस्था या दोही मूलभूत प्रवृत्तीचा (Fundamental sexual instinct) हेतु व स्वरूप यांच्या अशानावर आधारलेल्या आहेत. लैंगिक प्रवृत्ति ही अत्यंत जबरदस्त असून अत्यावश्यक व पवित्र आहे. कारण जीवनाशक्तीचे (Life-Force) प्रकटीकरण तिच्याच द्वारे होत असते. मात्र ती स्थिरस्वरूपी अथवा व्यक्तिभावयुक्त (Personal) नसून कोणत्याही इतर सद्गुणप्रवृत्तिपेक्षां नृष्टित आणि व्यक्तिभाव-विरहित (Impersonal) अशी आहे. ती प्रवृत्ति क्रियाशील होण्यासाठी कोणत्याही तऱ्हेचा स्नेहसंबंध आवश्यक नाही. अथवा तीही स्वतः दोन व्यक्तींमध्ये कसलेही बंध नाते अथवा संबंध निर्माण करू शकत नाही. ”

इन्वेन व शॉ या दोन पाश्चात्य नाटककारांनी ज्या छिया रंगविल्या आहेत त्या छियांच्याप्रमाणे मामाची स्त्रीसृष्टि परिणामकारक, तर्कशुद्ध, कलापूर्ण व अटळ नाही, असा मामांच्यावर एक सर्वसाधारण आरोप येण्यांत येतो. यापूर्वी आरण इन्वेनच्या नायिकांना ओझरता विचार बेल. आतां शॉच्या स्त्रीसृष्टीमदल थोडा विचार करूं. त्याच्या जोन, लेडी सिसेली किंवा कॅन्डिडासारख्या स्त्री पात्रांकडे पाहिलें असता असें दिसून येते की त्या सृजणी जितक्या वास्तव आहेत तितक्याच तर्कनिष्ठ संकल्पना न जुमानणाऱ्या, साक्षात्कारवादी, पुरुषी सांचाच्या छिया आहेत. त्याच्या अनेक नाटकांत पुरुष पात्रापेक्षां स्त्री पात्रांना जास्त महत्त्व आहे. मेरिडियनने असें म्हटलें आहे की, “ज्यावेळीं नाटकांत छियांना जास्त महत्त्व असतें तेव्हां ती उत्तम मुत्तान्तिका होते. ”

शॉच्या नाटकांकडे पाहिल्यानंतर मेरिडियनच्या म्हणण्याचा अर्थ तात्काळ लक्षांत येतो. डिकन्सने नाजूक छियांची चित्रण केली. शॉने अलग्न ह्यालच्या किंवा अत्यंत वरच्या पातळीवरील छियांची प्रत्यक्षकारी चित्रे रेखाटली आहेत; त्याच्या नाटकांतील लेडी सिसेली, लीना, मिसेस जॉर्ज या छियांची उदात्तता, स्वामाविवता, मजबूतता, महत्वाकांक्षा, ध्येयवाद आणि उच्चभू वागणूक पदाण्यासारखी आहे. त्याची बहुतेक सर्व स्त्री पात्रे जिवंत वाटतात. या पात्रांजवळ लोकोत्तर शहाणपण असूनहि तीं अतिमानुरी नाहीत. संघर्ष करीत असूनहि तीं निर्विकार नाहीत. शॉची सर्वच पात्रे स्वतःच्या कृतीमदल आत्मविश्वास बाळगतात. आपल्या पात्रांच्या द्वारे तो असें दाखवितो की दुर्जनाजवळहि काही चांगले असतें व सज्जनाजवळहि काही

१. बर्नार्ड शॉ-वाङ्मय आणि विचार, भाग १ रा, पृ ११.

२. An Essay on Comedy by Meredith.

वाईट असत. त्यामुळे सुखान्तिकेला चांगला विषय मिळतो. शॉची पात्रे व्यक्तिवादी आहेत. शॉ हा माणसाच्या यव्यांत एक आदर्श व्यक्ति दाखवितो व याकीच्याचा मूर्खपणा सिद्ध करतो त्याच्या पात्राच्याविषयी John Bull ने काढलेले पुढील उद्गार ध्यानात घेण्यासारखे आहेत.

“Several of Shaw's heroins constitute a new shavian type the girlish type, innocent in a fresh Un-Victorian way, refined by civilization yet on fire with God Barbara, Lavinia, and Jennifer Dubedet are most obviously of this stamp.”¹

मामाची स्त्रीचित्रणे पाहून गडकन्यानीं कलेची जी व्याख्या केली होती त्याचे स्मरण होतें. गडकन्यानीं असे म्हटलें होतें की, जे समाजात कोणी उघडपणे बोल्ड शकत नाहीत, त्याला याचा फोडण्याचें काम लेखक करित असतो त्यामुळे मामानीं मूकपण अन्याय सहन करणाऱ्या स्त्रीला आपल्या नाटकातून याचा फोडली आहे असे म्हणावें लागतें. त्यानीं तिला प्रतिकाराची साधनेंहि दाखवून दिली व सदा यास्वी करण्याची दीक्षा दिली. इतकें मात्र खरें की शॉने व्याप्रमाणें अतिमानव रगविला त्याप्रमाणें मामानीं एक विलक्षण स्त्री रगविली आहे ती कालची नाही व आजचीहि नाही, तर उद्याची आहे मामाची स्त्री बडबोर आहे असें आज आपल्याला वाटत. पण भविष्यकाळात कदाचित् तसें वाटणार नाही. कारण काळानुरोपर पात्राची समताहि बदलत जाते. त्या दृष्टीनें बिजलीसारख्या किंवा बरदेसारख्या तटपदार जिया रगवून स्त्रीजीवनाचा एक आगळाच आदर्श प्रेक्षकांच्यापुढें मामानीं उभा केला असें म्हणणें माग पडते.

सुखान्तिकाकार या दृष्टीनं मामाच्याविषयी आपल्याला विचार करावचा आहे. राजगी चर्चेमध्ये मामानीं अस उद्गार काढलेले आहेत की, ‘सुखान्तिका वा शोकान्तिका हे भेद मला मान्य नाहीत. माझ्या नाटकाला नुसतें नाटक म्हणा’ एका दृष्टीनं मामाचें म्हणणें योग्य वाटतें. कारण केवळ शेवट सुखाचा करावचा या दृष्टीनं त्यानीं आपलीं नाटके लिहिली नाहीत नाय्यरचनेच्या संकेताचा हेतु त्याच्या नाटकाला लागू शकत नाही. तथापि ‘हाच मुलाचा बाप’, ‘सत्तेचे मुलाम’, ‘वरप्रहण’, ‘सन्याशाचा ससार’ वगैरेसारख्या त्याच्या सुखान्तिकामध्य सुखवादाच आल्हादकारक वातावरण आहे. मुगाकडे जायचे असेल तर सधरें केला पाहिजे. ईश्वर सत्य स्याना सर्व सुखान्तिकेतून गोवलेलें दिसतें. कारण मामाना जसा सधरें मान्य आहे त्याचप्रमाणें त्याच्या पात्राना छत्र सेळामशाची आवड आहे. हा छत्र किंवा हा सधरें त्याच्या सर्वच नाटकातून पहावयास मिळतो वरप्रहणासारखें नाटक

ग्रहसनात्म असल्यामुळे त्यात या सर्पांचे स्वरूप उघळ वाटते व त्यापासून प्रेक्षकाना मिळणारा आनंदहि उघळ स्वरूपाचा असतो. 'सन्याशाचा सणार' या-नाटकात धर्मपरिवर्तनासारखा गंभीर विषय हाताळला असल्यामुळे त्यातील सर्पांचीहि पातळी उचावली असून त्या नाटकातील आनंदाचे उदात्तीकरण झाले आहे.

मामाच्या सुगान्धिकेंतील हास्य-नारणाचा व विनोदाचा आठा विचार करायचा आहे आपली सर्वां नाटके प्रमेयात्मक असल्यामुळे ती वास्तववादी आहेत असे मामासाहेब वरेकर वारवार प्रतिपादन करतात. तथापि कोल्हटकरांच्या सांप्रदायातील असल्यामुळे शेक्सपियर, मोलियरच्या नाटकाचा मनावर स्फकार झाल्यामुळे, किंवा पाडेकरांनी गृहल आहे, त्या प्रमाणे मागासलेल्या प्रेक्षकांची रुहर घाबळण्याने घोरण ठेवल्यामुळे मामाच्या सुखान्धिकेंत रजकतेबरोबरच अद्भुतरम्यताहि समाविष्ट झाली आहे. याबद्दल श्री अ. ना. देशपांडे यांनी आधुनिक मराठी बाब्र्याचा इतिहास या ग्रंथात मांडलेले पुढील निचार, विचार परम्यासारखे आहेत —

“वरेकरांच्या तथाकथित वास्तवतादर्शी सामाजिक नान्यसुधीत कृत्रिम अनास्त्यतेने आपले थोडेफार ठाण मांडलेले आहे हे निश्चित उदाहरणार्थ 'हाच मुलाचा बाप' या नाटकात, हुड्याच्या दुष्ट चालीविषयी विस्कार उत्पन्न करणे, हे मुख्य उद्दिष्ट आहे. पण त्याची परिपूर्ति करण्याकरिता, बसताकडून बडिलाच्या तिजोरीतील चार हजारच्या नोटा चोरविण्याची जी पटना दाखविलेली आहे ती उद्दिष्टाच्या परिणामकारक उठावाला मारक आणि म्हणूनच अस्वाभाविक झालेली आहे. 'घोन्याचा कळस' मध्ये सुसभाव्यतेवर अद्भुताने केलेले आक्रमण तर सर्वपरिचितच आहे. वास्तवचित्रणाचे वकण बांधलेल्या वरेकरांच्या लेखणीला अतिरजनात रमण्याची संधी चटन लागलेली होती हे दाखविण्याच्या दृष्टीने त्याच्या या नाटकाची ग्लासवर्दीच्या (strife) या नाटकाशी तुलना करण्यात आलेली आहे. ग्लासवर्दीच्या नाटकात मांडवलासाठी व मजूरवर्ग यांच्यातील लढ्याचे स्वरूप, वस्तुस्थितीचा कोठेच विपर्यास न करता आणि शृंगाररसाचा आश्रय न घेता, अत्यंत सरस व परिणाम कारक रीतीने दाखविले आहे. याच विषयावर विहिलेल्या वरेकरांच्या उपरोक्त नाटकात मात्र वस्तुस्थितीशी बनेक वाबतीत विपरीत असे चित्रण करण्यात आलेले आहे. नायक विठ्ठलदास करबनदास याने कानमीरात जाण्याचे दोंग करून विठ्ठल कृष्णा या नावाने गिरणीतील मनुष्य जाऊन राहणे व ओळखला न जाता तेथे राहणे, ही स्वाभाविक पटना आहे काय ? काहीतरी निमित्त पुढे करून उप बडवून आणान्याचा आणि शेवटी तो सप मोडून दाडून गिरण्या मनुष्या

मालकीच्या करून टाकावयाच्या, हा या नाटकांत दाखविलेला प्रकारहि संभाव्यतेच्या कोटींत समाविष्ट होण्यासारखा आहे कां ? ”

या ठिकाणीं मामांच्या नाटकातील विनोद व शौच्या नाटकातील विनोद यांचा थोडासा विचार करणें अपरिहार्य आहे. त्याच्या (Arms and the man) सारख्या नाटकांतून अपेक्षामंगांतून निर्माण होणाऱ्या विनोदाचें आल्हादक उदाहरण आपल्याला पहावयास मिळतें. (You never can tell) यात आपल्या बापाशीं दूरस्थभावानें वागणाऱ्या मुलांशीं लगट केल्यामुळें एका म्हातान्या बापाची जी फजिती झाली आहे तिच्यांतील करुणरसमुक्त विनोद आपल्याला अनुभवण्यास मिळतो. ' हाच मुलाचा बाप ' या नाटकांतील रावबहादुरांची शेवटीं मंजिरीचें लग्नावद्दल हुंडा देण्यासंबंधी जी फजिती होतें त्यांतून निर्माण होणारा आनंद अशाच प्रकारचा आहे. सामाजिक संस्थेकडे पाहतांना त्यांतील वैयक्तीय व्यवसायाला शौ नैहमीच हास्यास्पद ठरतो. त्याचप्रमाणें डॉ. पद्म हें पात्र रंगवून मामांनी विनोद साधला आहे. त्यांच्या नाटकांतून पदवीधर सुशिक्षितांची तर नैहमीच ट्याळी केलेली असते. ' जागती ज्योत ' या नाटकांत विजयाचें लग्न एका भिजिनीपरबरोबर ठरलेलें असतें. त्याचा उपहास करण्यासाठीं घरदा म्हणते.

घरदा:—हेया वाढतो ! आणि मला ! (हंसते) काय तें ध्यान ! असला गवंडी नवरा—

... .. पृ. २.

घरदा:—हो-तुझ्या अितर्फ वय झाल्याशिवाय कांहीं लग्नाची गोष्ट बोलायची नाही. शिवाय तो कुना

विजया:—कुत्रा ! कुठला कुत्रा !

घरदा:—तो ग्रंथकार-कवी-संपादक-साहित्यिक-क्रिॅलॅसॉफर.

शौच्या विनोदाप्रमाणेंच मामांचा विनोद, हास्य व तिरस्कारमिश्रित आहे. मानवी स्वभावांतील, संस्थेतील विसंगति पाहून त्यांना हंय येतें. त्याचप्रमाणें त्यांच्या मनांत संतापहि निर्माण होतो. त्या संतापाचें स्वरूप सात्विक असतें. तथापि मधून मधून तो कुत्तित स्वरूपहि (Cynical Tone) धारण करतो. जिमांची व गिरणी कामगारांची बाजू मांडतांना अशा विनोदाचें अनेक नमुने आपल्याला ' सौन्याचा कळस, ' ' सत्तेचे गुलाम ' इत्यादि नाटकांतून पहावयास मिळतात. मामा, विनोदातील कोरसल्या व कोटी साधण्याकरिता औचित्य गुणांचा त्याग पुष्कळ वेळां करतात

जस आढळतें 'सत्तेचे गुलाम' या नाटकात बैकुंठाचा नलिनी सत्रधीचा वाचाळपणा पहा —

बैकुंठ — अरेरे ! पुणीच मला थारा देत नाही. केरोमन, सनदेच्या अजांवरोर किती पी पाठवायची तें सांगा आत्ता सनद घेतो. एक महिन्यात पन्नास कुडरें घुळीला मिळवितो. बस लगेच नलिनी माझ्या गळीं पडते की नाही पहा ! नलिनीच काय, पण मुर्देवत्या साऱ्या-कुमारिका-साऱ्या वारपोपिता —

बैरो — बैकुंठराय, वाचाळपणाच्या देखिल मर्यादा असते !

सत्तेच्या गुलाममधील मानसिक दृष्ट्या पराबलवि असणारा का होना, 'हाच मुलाचा बाप' मधील डॉक्टर पद्म, 'सत्तेचे गुलाम' मधील मार्तंडराव वसील वगैरें सारख्या पात्रांच्या द्वारे निर्माण केलेला विनोद अत्युक्तिपूर्ण विनोदाची उदाहरणे म्हणावीं लागतील. मार्तंडराव वकिलाचे सर्वच प्रवेश अतिशयोक्तियार आधारलेले आहेत त्याच्या कुडलीत लग्नस्थानी असलेली मंगळाची वक्रदृष्टि, त्यामुळे पटापट मरणाच्या त्याच्या बायका, नवी नवरी शोषण्याचा आगाऊ दर्शविलेला दूरदर्शपणा, गवताची काडी दातानें कुस्तडणाऱ्या, पेपरमीट चपळणाऱ्या किंवा बघत्याजारी खुर्चीवर हुळक्या राणाऱ्या त्याच्या नव्या नवऱ्या इत्यादि प्रसंगानून हास्यरसाचे पवार उडतात 'हाच मुलाचा बाप'तील डॉक्टर पद्मनें यमुनेला 'पाहण्याचा' तसेंच मजिरीनें त्याला 'पाहण्याचा' हे दोन प्रसंग प्रसंगनिष्ठ विनोदाचे आच्छादक नमुने आहेत. तसाच मुदर प्रसंगनिष्ठ विनोद बेप्रातराऱ्या सहाय्यानें कसप्रहण नाटकातील चौथ्या अंकात रंगविला आहे 'दादावर' अतिम निष्ठा ठेवणाऱ्या का होनाच्या भावडेपणातूनहि स्वाभाविक विनोदाचें दर्शन होतें त्याचा व क्षमेचा हा पुढील संवाद पहा —

का होना — पण दादांनीं सांगितल आहे, की क्षमेचीच लग्न कर. दादाचा शब्द कसा मोडायचा ?

क्षमा — मीं नाहीं म्हटल तरीदेखील !

का होना — दादाचा हुकूम तिथे उपाय नाही तर आज नाहीं म्हणल तरी तर होय म्हणेपर्यंत याबलच पाहिजे मला

क्षमा — प्राण गेला तरी मी तुमच्याशीं लग्न करायची नाही

का होना — प्राण गेला तरी मी तुझ्याशीं लग्न केल्याशिवाय राहायचा नाही दादा काय म्हणतील !

क्षमाः—माझ्याशीच उश करायला सुम्हाला द्वादांनीं कां रागितलं, तें विचारलंत का तुम्हीं त्यांना ?

कान्होबाः—त्यांना ! आणि विचारायचं ? “ दादांनीं नुस्तां हुकूम करायचा आणि मी तो पाळायचा. ”

‘सत्तेचे गुलामांतील बैकुंठ किंवा ‘हाच मुलाचा बाप’ मधील गुलाम यांच्यासारखे मामाच्या नाटकांतले नायक विदूषकासारखा वाचाळपणा करतांना जसें दिसतात तसेंच त्यांच्या तोंडून बाहेर पडणाऱ्या कोट्यांतून औचित्यभंग होतो व त्यांतून कधी कधी भ्रांम्यताहि डोकावते. अशा शाब्दिक कोटीचें खाली एक उदाहरण दिलें आहे.

हेरंबः—(बैकुंठाच्या डोक्यांत शंख मारतो.) धे, शंखा हें बक्षिस.

बैकुंठः—काय केलेंत हें दादा ?

हेरंबः—शंखावर शंख मारला.

बैकुंठः—.....कुणी विचारलं तर शंखानं मारलं असं कसं सांगूं ! मला तुम्हीं मारलेंत दादा आणि शंखानं मारलं असं आतां कसं सांगूं ?

अशा रितीनें अतिशयोक्ति, शब्दविकृति, शारीरिक व मानसिक विसंगति इ. हास्य साधनांतीं' मामाच्या नाटकांतील विनोद निर्माण झाला असून त्यामुळे त्याच्या सर्व सामाजिक प्रमेयात्मक व उपहासप्रधान नाटकांतील असंबद्धता दर्शनानें व व्यंगचित्रणानें प्रेक्षकांमध्ये हास्याच्या उकळत्या फुटतात. व हा विनोद सुधारेणच्या हेतूनें निर्माण झालेला असल्यामुळे मनुष्यस्वभावांतील व माननी व्यवहारांतील अनेक दोष व वैगुण्ये मामांनीं कुलवून व फुगवून दाखविली आहेत.

माधवराव जोशी १—

मराठी सुप्रान्तिवेतील विनोदाला अत्यंत लोकप्रिय करणाऱ्या नाटककारात महादेव नारायण उर्फ माधवराव जोशी यांचा फार मोठा वाटा आहे. १९१० पासून ते १९३६ पर्यंतच्या काळात माधवरावांनीं सुमारे चौवीस नाटके लिहिलीं, त्यात ‘कृष्ण विजय’, ‘कृष्णाशुन’ सारखी पौराणिक, ‘विनोद’, ‘वरमणूक’, ‘हास्यतरंग’ सारखी केवळ विनोदी ‘स्यानिक स्वराज्य’, ‘बन्हाडचा पाटील’, ‘गिरणीवाला’, वगैरे सारखी हेतुप्रधान विनोदी अशी नाटके आणि ‘पैसाच पैसा’, ‘प्रो. शहाणे’ वगैरेसारख्या एकात्मिकाचा समावेश होतो. माधवरावांची पौराणिक

१ सत्तेचे गुलाम—अंक २ रा, पृ. ३५.

२ सत्तेचे गुलाम—अंक १ ला, प्र. २ रा, पृ. २१.

नाटकें त्यातील कृत्रिम भाषेमुळे यशस्वी झाली नाहीत. माधवराव चतुर होते. त्यांनी प्रेक्षकांची नाडी बरोबर ओळखली. १९३९ मध्ये 'मनोहर' मासिकात लिहिलेल्या एका लेखात ते म्हणतात—

“प्रतिभेच्या अवडबराच्या सामान्य लोकाना कटाळा आला होता. हे लोक (पूर्वीचे नाटककार) प्रतिभासंपन्न होते, पण त्यांच्या प्रतिभेचा सामान्य लोकाना काय उपयोग !.....त्यांच्या भाषेत पांडित्यप्रकर्ष होता. पण दमून भागून आलेल्या पिढातील प्रेक्षकांना व पुढपांना त्याचा काय उपयोग !.....ते फक्त प्रौढीच्या नाही तर जिजाईच्या पेहरावाकडे बघत असत. त्यांना पात्रांच्या तोंडातून घातलेली सख्खतप्रचुर भाषा समजत नसे. ती फक्त पुढच्या दोन रंगावर विराजमान झालेल्या शिकलेल्या सुबुद्ध पंडितांना समजे. ही स्थिति मला बदलायची होती. स्वतःचें पांडित्य दर्शविण्याकरिता उपयोगात आणलेलें साधन म्हणजे नाटक अशी मी नाटकाची व्याख्या होऊ पातली होती ती मला बदलायची होती. लोकांच्या डोळ्यासमोर भीमार्जुनाच्या कटाळी कथानकाचीं तींच तींच शिळीपाकीं, घुरसलेलीं दृश्य दाखविण्यापेक्षा नेहमींच्या आयुष्यात लोकांच्या डोळ्यासमोर जे लोक नेहमीं दिसतात त्यांच लोकांच चित्रण करायच मी ठरविल. म्हणून मी मरा माझ्या 'विनोद' या नाटकात त्या वेळच्या पाजील सुधारलेल्या लोकांची चेष्टा केली. 'युनिसिपॉलिटी' या नाटकात सध्याच्या स्थानिक स्वराज्यातील लोकांच वास्तवरूप उघड केले. व 'पैसाच पैसा' या नाटकात कुणाराव देशेच्या स्वरूपात समाजात सध्या वावरणाऱ्या बकिलाचें सत्यस्वरूप जगाला उघड करून दाखविलं.”

१९१४ मध्ये त्याचें विनोद हें नाटक रंगभूमीवर आले. या नाटकानें मराठी रंगभूमीवर एक विलक्षण चमत्कार घडवून आणला. यावेळी साहित्यिकाराचें 'विद्याहरण', ह. ना. आपल्याची 'सत सखुवाई', न. चिं. केळकराचें 'कृष्णार्जुन युद्ध' इत्यादि पौराणिक नाटकाचें रंगभूमीवर प्रयोग होतच होते. त्याच त्याच गोष्टी पाहून कटाळलेल्या प्रेक्षकांना माधवरावांनी 'कांदीवरी' नवीन दिले. उपरोक्त विनोद, विनोदी घटना, चटकदार संवाद, मानापमानासारख्या नाटकांतील पदाचें निद्वन, वैचित्र्यपूर्ण स्वभावाचीं पात्रे वगैरे गोष्टींनी माधवरावांच्या विनोदानें प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेतली. 'विनोद' नाटकाचा प्रस्तावनेत त्यांनी आपल्या नाट्याविषयक दृष्टिकोन व हेतू लोकांपुढें स्पष्ट शब्दात व मोकळ्या मनानें मांडला आहे. व आपण केवळ फरमणूकीकरताच नाटकें लिहिलीं आहेत असा वजुलीजबाब दिला आहे. विनोद नाटकाच्या पहिल्या प्रवेशात गणपतीच्या तोंडी हा उद्देश त्यांनी मोठ्या खुबीदारपणें पातला आहे

“मनात अगदीं शका आणू नका. मोठमोठया कवींच्या काव्यरूपी पक्कानाचा निरतर स्वाद चाखणारे हे रसिक पक्वान्नानें देखील विटले नसतील कशावरून ? चला, आपल्या सुदाम्याच्या पोद्याचा ते प्रेमानें स्वीकारच करतील ”^१ आणि हे पोहे कसे खमग होते हें विनोद नाटकातील खालील उदाहरणावरून पहाण्यासारखें आहे.

“वामनराव—इतिरे, तू जर जहाल असलीस तर आजपासून मिरें, मोहऱ्या, हिंग, खग ध्यावाचून अन्नकणहि तोंडात घालणार नाहीं ! माहा रसरसीत जहालपणा सिद्ध करण्याकरितां ह्या ठिकाणीं तुझ्यासमोर अर्धा शेर सुठ चावून टाकतो.

इतिरा—अग वाई ! हें काय !

वामनराव—वर, तू मोंडरेट मवाळ असलीस, तर आजपासून पुडिंगी शब्द तोंडातून न काढता केवळ लीला, विमल, कुसुम, कमल असें मऊ मऊ शब्द उच्चारित जाईन ! भोजनात देखील तिरपट, मीठ वर्च्य करून नुसता दूधमात आणि भेंड्याची भाजीच खाईन. माझें मतातराबद्दल काय सांगू ! ”^२

“वामनराव—इतिराबाई, हे आपले डांबरासारखें काळेभोर तुळतुळीत केस, सादणेंसारखे रुंद कपाळ, फाऊटेनसारखें सरळ नाक, हार्मोनियमच्या पट्ट्यानाहि लाजविणारी ही इतपक्ति, ड्यूकच्या क्रिकेट बॉलचाहि गर्वहरण करणारे वक्षस्थळ, फुटबॉलला दिपविणारे नितंब, अतिके सुंदर अपड्रेड लावण्य, त्या प्रभुनें तुम्हाला दिलें असता तुमच हट्टयच तेवढें मजविषयीं टेनिस माऊंटसारखें टणक का करता ? ”

(आनंद) डॉ. होमोपाथ—मला तुमच्या सर्जरीची ऐन मारू नसा परवा एका कुऱ्याच्या शेंपटीवरून गाडीचें च्याक गेल्यामुळे शेंपूट तुल मी ताबडतोप होमोपथिक गोळ्या कुऱ्यास घातल्या ! ताबडतोप कुऱ्याचें शेंपूट वाढलें.

डॉक्टर—दिमाख दाखवितो आहे होमोपाथीचा, रस्त्यावर पडलेला शेपगीचा तुकडा मी दवाखान्यात आणून ऑपरेशनकरिताच शेपगीच्या तुरुड्यास कुत्रें फुटलें^३

माधवरावाचा पाश्चात्य नाटकाचा अभ्यास दादगा असे. असें सांगतात की, पाचसहा इंग्रजी नाटके एकत्रित करून ते आपल्या नाटकाचें कथानक तयार करीन असत त्यांनीं ‘उधार उसनवार’ या नाटकाला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत या गोष्टीचा उल्लेखहि केला आहे. तथापि त्याच्याजवळ नाटकाचे नेमाद्वय रूपांतर करण्याचें कौशल्य इतक्या श्रेष्ठ दर्जाचें होतें की, एखाद्या चिकित्सक माणसाला सुद्धा त्याच्या नाटकामागील पाश्चात्य ‘मूळ’ शोभून काढणें शक्य

१ माधवराव जोशीहून विनोद १९१४

२ संगीत विनोद ३ संगीत विनोद

होगार नाही. चारपांच नाटकांची पुस्तके ते आपल्या आजूबाजूला घेऊन पसून व आपल्या मित्रांना म्हणत.

“पहारे घेयानो, मी आतां एक नाटक बनवितो !”

माधवरावांच्या सुखान्तिका ह्या जरी ग्रहसनात्मक असल्या तरी केवळ हंसविणे एवढाच त्याच्यामार्गे हेतु नाही. किंवाहना त्यांच्या नाटकांतील आशय (contents) ग्रहसनांना जरी असला तरी रचना (Form) मात्र नाटकाचीच आहे. त्यांच्या नाटकांचे विषय प्रेम व स्पर्धा हे आहेत. तसेंच तीं केवळ विनोद-निर्मितीसाठीच निर्माण केल्यामुळे दुंगार रसाचे स्वरूपहि हीन आहे. सर्वसामान्य कथानक, प्रेक्षकांना आवडतील अशा थिल्लर विनोदी पात्रांच्यातर्फे प्रेक्षकांच्या पुढे आणली आहेत. त्यांच्या नाटकाची रचना चांगीच नाही. तसेंच त्यांत कलात्मक सौंदर्याचीहि उणीच आहे. परन्तु रंजकश्रमवेच्या दृष्टीने मात्र तीं फार घरच्या दर्जाची आहेत.

माधवरावांच्या नाटकांतलेही अनेक जणांनी अनुसरणाचे उद्गारच काढलेले ऐकू येतात. परन्तु हा त्यांच्या वावरीत अन्याय झाला आहे असे म्हणावे लागते. नाटककारांच्या नाट्यकृतीचे मूल्यमापन त्यांच्या समकालिनांच्या कृतींशी तुलना करून, बहुधा करण्यात येते. माधवरावांचे समकालिन नाट्याचार्य छाटिलकर व न. चिं. केळकर हे होते. त्यांच्यापैकी विशेषतः छाटिलकरांच्या नाटकांतील उदात्ततेबरोबर तुलना करूनच माधवरावांच्या नाटकांचे मूल्यमापन केले गेले व त्यामुळे त्या उदात्ततेच्या मानाने त्यांचा बहुगुणी पण इलकाफुलका विनोद टीकाकारांना कमी प्रतीचा वाटला यांत आश्चर्य ते काय ! माधवरावांचा विनोद धडलेल्या भागलेल्या लोकांना आनंद देण्यासाठी होता. त्यामुळे त्यांच्या विनोदाने जणू काय लोकांचेचें प्रत्यक्ष अंगिकारले होते. अविशयोकीच्या द्वारे सुधारणा करावी या हेतूनेच त्यांनी आपली विनोदी नाटके लिहिली.

माधवरावांच्या विनोदाकडे पाहून पश्चात्य टीकाकार हॅजलिट्च्या (Hazlitt) सुखान्तिकेप्रसिद्धीच्या वाही विचारांचे स्मरण होतें. त्याच्या मतें, सुखान्तिकेचें कार्य मनोरंजन व सुधारणा हे आहे. विदंवन आणि उपहास ही तिची दोन प्रमाणी साधने आहेत.

“The aim of Comedy is to move people to laughter. Comedy deals with affairs of every day life. Since only the present can amuse and can be corrected. Satire and ridicule are two forms of Comedy.”¹

1. William Hazlitt—Lectures on English Comic—at the New York 1845 (Wiley & Putnam Page 1)

माधवरावांच्या विनोदात विडंबन व उपहास मोठ्या प्रमाणावर दिसून येतो. जॉन्सनची कित्येक नाटके अशाच उपरोधप्रधान सुगान्तिरा आहेत. त्याने या सुगान्तिकाना (Comical Satire) गटलें आहे अशा सुगान्तिकेंतून स्वभाव चित्रणाला रूप वाट असतो. माधवरावांच्या सुगान्तिकेवर मोलियरच्या प्रहसनाचा बराच परिणाम झाला असल्यामुळे त्याची नाटके मोलियरच्या नाटकाप्रमाणेच स्वभावप्रधान झाली आहेत. त्याच्या नाटकांनील घेनुवळम, गट्टलल, पाडोरा, मारवाढी, वक्रील, मनोहर, विमल, पदरी पाटील, गोकुळदास, रेवडी इ. अनेक पात्रांच्या चित्रणात त्याच्या दोड्यासमोर असणाऱ्या कित्येक व्यक्तींनी व सत्ताची उपरोधपूर्ण प्रतिबिंबे दिसून येतात. पण या पात्रांना केवळ त्याची कुचेष्टा करण्याकरिता त्यांनी रंगविली नाहीत त्याच्या काळातील सामाजिक दुर्गुण, दोंग, वेडगाळ रुढी इ. गोष्टींवर त्याच्या तर्के त्यांनी हल्ला केला आहे. कारण समाजाची सुधारणा व्हावी हा आशय त्याच्या सुगान्तिकें मागे आहे प्रा. मिनिशिस यानी आकाशवाणीवर 'विनोद' या विषयावर घोषदाना, 'विनोदी हेतू हा समाजाला नैतिक मार्गदर्शन करणारा असतो.' असे विचार प्रकट केले आहेत. ते म्हणतात:—

“ But denunciation of evil is not the whole of satire, in fact, it is not satire at all The satirist must laugh as well as reprobate He must show sin not only as sinful but as ridiculous. Satire, says Humbert Wolfe, shakes the foundations of the kingdom of hell by showing it to be a kingdom of nonsense

The satirist, then, is a moral agent, but with a difference He is the laughing moralist !

माधवरावांच्या विनोदावर कोल्हटकरांच्या कल्पनारम्यतेचादि बराच परिणाम झालेला दिसतो कारण अतिशयोक्ति, अवास्तव व शमतीच्या घटना, वसधापसवी, चेधातर, रहस्यमयता ही ह्यास्पर्कारणे कोल्हटकरांच्याप्रमाणेच त्यांच्या 'उधार उसनवार' सारख्या सुगान्तिकेंत दिसून येतात. 'विनोद' या सुगान्तिकेंत प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ व कल्पनानिष्ठ असा तिन्ही प्रकारचा विनोद असला तरी या नाटकातील विनोदाची उभारणी प्राय विडम्बनारच आहे 'करमणूक' या नाटकात 'निधी'च्या चेधात रमा माधवासमोर येऊन उभी राहते, तिथे सुंदर परिरिपतिनिष्ठ विनोद निर्माण होतो 'स्थानिक स्वराज्या'त म्युनिसिपालीटीमध्ये निवडून येणारी माणसे नालायक कशी असतात हे दाखविले आहे. या नाटकातील

उपरोध अतिशय खेळखर पद्धतिने दर्शविला आहे. खालील संवाद त्याचें निदर्शक आहे.—

पाडोबा —अहो, मताची खेरातच अशी लुटमार लुटवली आहे, की या मताच्या लुटमारीत, गादवाचेंच स्वराज्य झालें पाहिजे आणि दुगाण्याच्या धडाक्याने शाहाण्याना पळता मुई योडी झाली पाहिजे !

डॉक्टर —काही हरकत नाही. यशाने तर निदान ठरलेना !

पाडोबा:—हो तर ! लादलाच मेला आरोप जवरीनें तुमच्यावर ! त्याला काय उपाय ? (इतक्यात महार व पोलिस ऑफिसर येतो. सर्वजण म्हणतात, 'हैं काय नवीन अरिष्ट ! हैं काय सचाड !')

पोलिस ऑफिसर —अहो पोलिंग ऑफिसर ! तुमच्या मतदाराच्या याचा आणा पाहू ! ह्या केव्हा तयार झाल्या !

पोलिंग ऑफिसर —१९२४ डिसेंबर अखेरपर्यंत तयार झालेल्या आहेत ! ह्या घ्या ! सधेंच हैं पहा सरदार धेनुवल्लभ याच्या मताच्या पेटीत ८ पुढकें त्याच्या खदस्तुरच्या सहीशिष्यान दिसत आहे, सें ताच्यात घ्या !

पाडोबा:—आता काय करावें या बेलोचाला ! अहो सरदार, हैं काय केलेन ! अहो, मला तर विचारायचें !

धेनुवल्लभ —मी स्वतः पाकिटात पाहून सही करून आला. तुला त्याची काळजी नको ! मी खात्रीनें निवडून आलो. जा तूं तारडतोय ! त्याला हाक मारून, अत्तरगुलाच बाटायला घ्या ! अहो पोलिस ऑफिसर ! ” १

तसाच याच नाटकातील दुसरा उत्तरा पहा

धेनुवल्लभ:—पाह्या ! पाह्या ! पाह्या ! बोल, मी कोण आहे !

पाडोबा:—सरदार, आपण मनुष्य आहात.

धेनुवल्लभ:—छट्ट नाही ! सरकारच्या कृपेंतला नवीन पदवीदानामुळे मी रावबहादुर, सरकार धेनुवल्लभ आहे.

पाड्या —सरदार किंवा रावबहादुर झाला तरी तो मनुष्यच.

धेनुवल्लभ.—छट्ट नाही

पाड्या:—अस ! अस ! बरोबर आहे. सगळेच सरदार आणि सगळेच रावबहादुर मनुष्य असतात अस मुळीच नाही !

प्रो. ठावे —ठीक आहे. आपण प्रथम म्युनिसिपल कॉन्स्टिट्युशनच घेऊ या.

धेनुवल्लभ — ठीक आहे. प्रथम म्युनिसिपल कॉन्स्ट्रिक्शन्सच्या

पाडोरा — होय यांना ! म्युनिसिपल कॉन्स्ट्रिक्शन्सला कोण एरंडेल देणारा भेटेल तो सुदिन !^१

“ माधवरावांनी गट्टालाल, धेनुवल्लभ वगैरेसारखे व्यक्तिनमुने निर्माण केले.

व्यक्तिनमुने जीवत नसतात. शोकसंधिअरचा ‘चायलॅरू’ हा सुद्धा एक ज्यू मारवाडी आहे परंतु तो व्यक्तिनमुना नसून व्यक्तित्व संपन्न अशा एक नमुना आहे व्यक्ति नमुनांचा उपयोग “ विडंबन, उपहास यानेसाठी चांगला होतो व म्हणूनच माधवराव जोशांच्या नाटकात हें विविध प्रकारच्या मनुष्यस्वभावाचे नमुनेच आपणास अधिक आढळतात खायालु या हाडामासाच्या व्यक्ति पारखा भेटत नाहीत.. त्यांच्या चित्रणात व्यक्तिविशिष्ट स्वभावपरिपोषापेक्षा सांकेतिक स्वभावपरिपोषालाच अधिक महत्त्व दिलेले आपणास आढळते ”^२

धेनुवल्लभ ही विनोदी व्यक्ति असेच एक आल्हादक चित्र माधवरावांनी रंगविलेले आहे. अशा व्यक्तिचिनांना आपण कधीही विसरू शकत नाही व्यक्ति चित्रणाच्या माधवरावांच्या काही विलक्षण कल्पना होत्या त्याचा ‘गिरणीवाला’ या नाटकात त्यांनी हिंदी, उर्दू, गुजराथी, कुणवाड मराठी, मारवाडी अशा विविध भाषांचे सम्मेलनच भरविले आहे. त्यातून विनोद निपत्ति केली आहे ‘भोराचा नाच’ या त्यांच्या प्रहसनातील विनोद पसरापसरी, वेधातर व मारपीट यावर उभारलेला आहे स्वभाव चित्रणाचा रखीरगणा, कथानकाचा बाधेसूदपणा व मार्मिक विनोद या दृष्टीने त्याची ‘गिरणीवाला’ व ‘बहाडचा पाटील’ या दोन शुद्धांतिका अधिक महत्त्वाच्या आहेत या दोन्ही नाटकातून स्वभावनिष्ठ व प्रसंगनिष्ठ विनोदाचे सुंदर नमुने आढळून येतात. ‘बहाडचा पाटील’ मध्ये करुण व हास्यरसाचा समग झाला आहे. ‘एकाच वेळीं आसू व हसू निर्माण करतो तो उत्तम विनोद’ अशी विनोदाची कसोटी मानली तर ह नाटक त्या कसोटीला उतरते. सुप्तान्तिनेचे परीक्षण करताना तिच्या हेतूची शुद्धता व माध्यमाची सुदृढता लक्षात घ्यावयाची असते. ‘गिरणीवाला’ या नाटकात माळक काम गारातील अत्राधित स्वरूपाचा लढा, विनोदाच्या पार्श्वभूमीवर रंगविला आहे. अशा लढ्याचा शेवट बहुधा संपामध्येच होतो. धीवरत्तद मारवाडी, त्याची चायको रेवडी, वाटला, येमनती वगैरे पात्रांच्या द्वारे नाटकातील प्रसंगनिष्ठ व शब्दनिष्ठ विनोद फुलविला आहे.

१ स्थानिक सराज्य अथवा म्युनिसिपालिटी अक १ ला, पृ ३३

२ प्रा वा ल बुल्लकर्णी-वाल्म्यीन टीपा आणि टिप्पणी (१९५३) प्र १० १, पृ ९८-९९

माधवराव जोश्याच्या वानरींनी एक महत्त्वाचा मुद्दा लक्षात ठेवण्यासारखा आहे व तो म्हणजे त्यांच्या विनोद समाजसापेक्ष आहे. कोल्हटकराच्याप्रमाणेच त्यांच्या काही सुलान्तिकेंचा निषय 'रम' हा जरी अप्रत्यक्ष तरी 'गिरणीशाला' या सारखीं एक समस्याप्रधान सुलान्तिकाहि त्यांनी लिहिली आहे आणि त्यात त्यांच्या विनोदाचें स्वरूप पुन्हा व्यापक झालेले आहे. सुलान्तिकेमध्ये ज्यामुळे हास्यनिर्मिती होते किंवा ज्या ज्या मानवी विकाराचा व भावनाचा हास्यनिर्मितीशी संबंध असतो त्या त्या साधनाच्या सहाय्यानें अनुरूप असा विनोद निर्माण करून मराठी सुलान्तिकेंत माधवरावांनी मोलाची भर घातली आहे.

शंकर परशराम जोशी:—

माधवरावांच्याप्रमाणेच सदेतुक, सामाजिक सुलान्तिका लिहिणाऱ्या नाटकात शंकर परशराम जोशी यांनी केलेल्या कार्याचेंहि अवश्य मूल्यमापन करावयास हवे. विचित्र-लीला, मायेचा पूत, रड्याष्टक व 'तो आणि ती' अशा एकदर चार सुलान्तिका श. प. जोशी यांनी लिहिल्या आहेत या चारहि नाटकांमून त्यांनी समाजातील व्यक्तींच्या प्रगतीला अनिष्ट असणारा कुठला तरी एखादा प्रश्न हाताळला आहे. 'विचित्र-लीला' मध्ये इष्ट व अनिष्ट सुधारणांतील अंतर दाखविले आहे. 'मायेचा पूत' यात दत्तकपद्धतीवर टीका केली आहे 'रड्याष्टक' मध्ये अकारण भाडणारी दोन कुटुंबे दाखविली आहेत. व 'तो आणि ती' हा सुलान्तिकेंत प्रीतीचें बॅरंबाईट स्वरूप रेखाटल आहे या चारहि नाटकांतील विनोद मानवी स्वभावातील विचारातीवर आधारला असून ती विचाराति परस्परविरोधी चित्रे रंगवून परिणामकारक केलेली आहेत. हा विरोध एकाच छपराखाली राहणाऱ्या परस्परविरोधी पात्रांच्या द्वारे दाखविला जातो. त्यातूनच विनोदी प्रसंग निर्माण होतात. माझ हा कौटुंबिक सगडा आहे. हा विनोद निर्माण करताना शिवराळपणा, अतिशयोक्ति, वास्तवदृष्ट्या अशक्य गमतीचें प्रसंग, तैरसमज, शब्दविवृति वगैरेसारखीं हास्यकारणाचें वेगवेगळें प्रकार श. प. जोशींनी उपयोगात आणले आहेत. त्यांच्या विनोदात शब्दनिष्ठता असली तरी ती अत्युक्तिपूर्ण नाही उलटपक्षीं त्यांच्या विनोदाच्या स्वभाविकतेनें नाटकाच्या मूळ हेतूला त्यामुळे एक प्रकारचा उठाव मिळतो त्याच्या विनोदात एक वेगळाच घरदाजपणा आहे. 'विचित्रलीला' या नाटकात गुलाबराव व चतुरिका या दोघांच्या वेधातरामुळे रहस्यमयतेतून सुंदर प्रसंगनिष्ठ विनोदाची निर्मिती झाली आहे. तथापि गुलाबरावाने घेतलेला विद्रूपकाचा वेप व वचनमट्याचा मुलगा बाळ्या पाचें संस्कृतचें लोकविलक्षण अभ्ययन पाहिल्यानंतर मराठी नाटकावर संस्कृत नाटकातील विद्रूपकाचा वेपडा नजररस्त परिणाम झालेला आहे हे लक्षात आल्याशिवाय राहात नाही, पालील श. प. जोशींच्या विनोदाचा नमुना पाहण्यासारखा आहे.

लीला —आणखीं काय ?

बचभट —म्हटलें—यदा वाङ्मयाच लक्ष उरवून टाकाय असा विचार आहे.

लीला —मग मला माराणी घालायला आलात कीं काय ?

बचभट —छे, छे, छे, छे, छे ! हें काय त्राईसाहेब आपल जेवण ?

लीला —मग इतक्यात कशाचा ल्हाची घाई ? वधान लहान, विद्येच्या नावान भोवळ्याएवढ पृथ्वी ...

बचभट —लहान कसला ! चांगला घोडा वाटला आहे

वाङ्मया —हो चांगला घोडा वाटलों आहे आणि विद्येच्या नावान भोवळ्या एवढ पृथ्वी का ? “ ज्या बायका त्रिसुपर्ण पठती ॥ त्या मामू आप्नुवती ॥ ”

बचभट —(मारून) हा गादवा, हें रे तुला कुणी शिकविले ?

‘विचित्र-लीला’ हें नाटक त्यातील वेपातरासुळें चमत्कारपूर्ण झालें आहे नाटकात सर्वत्र विनोद विखुरल्यामुळे सुखद वातावरणाची निर्मिती झाली आहे व शेवटी रहस्याचा उलगाडा होऊन मुलाची परिणिती झाली आहे या चारदि नाटकात ‘खडाष्टक’चा बराच बरचा नवर लागेल हें प्रहसनात्मक नाटक आहे हास्यानिर्मितीची विविध कारणें या नाटकात आढळून येतात खडाष्टक ही स्वभाव प्रधान (Comedy of Manners) सुखान्तिका आहे, त्यामुळे तिच्यामध्ये स्वभाव निष्ठ विनोदाचे अनेक नमुने आढळतात व त्यातून सद्गत शब्दांचें वैद अचलेल्या वक्तृत्वाच्या शाब्दिक विनोदाची भर पडते या नाटकामध्ये व शेरिदनच्या (Rivals) मध्ये बरेंच साम्य आढळतें. शेरिदनच्या ‘रायडल्स’ मधील ‘मॅलग्रॉव’ बाईला पण अशाच तुकीचें इंग्रजी शब्द वापरण्याची सवय आहे तसेंच कविक्षराचें सोळाजीरावच्या वेपानें गौरीला भेटणें आणि ‘विह्वले’च्या रूपानें कें अन्वोन्व्यूटचें लिथियाला भेणें यातहि बरेंच साम्य आहे यातील विनोदी प्रसंग जरी अतिशयोक्तिपूर्ण व अवास्तव असले तरी या नाटकाच्या आशयाला (Content) ते पोषक आहेत साराश मराठी सुखान्तिकेत, माधवराव जोशी प्रमाणच, खडाष्टकासारखी प्रहसनात्मक सुखान्तिका लिहून श प जोशी यांनी बरीच महत्त्वाची कामगिरी पार पाडली आहे

या प्रकरणात मामासाहेब घरेवर, माधवराव जोशी, श प जोशी असे सुखान्तिका लिहिणाऱ्या तीन महत्त्वाच्या नाटककारांच्याबद्दल विचार केला या तिघापैकी मामाच्या सुखान्तिकेत वास्तवता व अद्भुतरम्यता याचा समन्वय

झालेला दिसून येतो. इन्सेन व शॉ यांचा वारसा दाखविणाऱ्या या मुम्मान्तिका तपावून पाहिल्यानंतर, इन्सेन व शॉ यांच्याप्रमाणेच त्यांच्यावर दोक्सपिअर व मोलिअर यांचेहि संस्कार उमटलेले दिसतात व त्याचप्रमाणे फोल्हटकरांच्या नाटकांचा पण उत्कृष्ट परिणाम असलेला दिसून येतो. मराठी मुम्मान्तिकेला वल्सनारम्भते-बरोबरच घालववादाकडे पाहिल्या लवून व तिच्या अगावर नन्दा मुटमुटीत तंत्रांची येथभूया चढवून मामानी जशी मराठी रंगभूमीच्या बाबतीत महत्वपूर्ण कामगिरी केली आहे, त्याचप्रमाणे जोडीद्वयानेहि मुम्मान्तिकेला आपल्या स्वभाव-निष्ठ विनोदाने थोडेसे थिरक, काहीसे अवगळ व बरेचसे खेळफर व्रनविष्याचे उपयुक्त कार्य केले आहे असे म्हणायें लागतें.

मराठी सुखान्तिकाकार आचार्य प्र. के. अत्रे, श्री. वर्तक, श्री. मो. ग. रांगणेकर.

या पूर्वाच्या प्रकरणातून, आपण कोल्हटकरांनी सुरू केलेल्या मराठी नाटकांच्या उज्ज्वल परंपरेच्या स्वरूपाचा व व्याप्तिचा विचार केला. फाडिलकरासारख्या कोल्हटकरांच्या समकालीनांनी त्याचप्रमाणे गडकऱ्यासारख्या सतशिक्षणां या परंपरेच्या विकासाच्या दृष्टीने मदत्याची रंगभूमीची सेवा केली आणि या परंपरेचा अधिकाधिक विकास साधला. त्या परंपरेचाच या प्रकरणात आपणही काही विचार करावयाचा आहे.

मराठी रंगभूमीच्या या उज्ज्वल परंपरेतील किलोंडकर, देवल, कोल्हटकर, खाडीलकर, गडकरी अशा एकापेक्षा एक धुरधर नाटककारांनी आपल्या प्रतिभेची मूल्यवान् लेणी नाट्यक्षेत्रात अर्पण केली. पण एकाकाळीं वैभवाच्या अत्युच्च शिखरावर पोहोचला मानांने तळपणाऱ्या मराठी रंगभूमीला १९२५ च्या सुमारास अनेक कारणांमुळे अवकळा येऊ लागली 'लपडाव', 'आधळ्याची शाळा' वगैरेंसारखी आधुनिक तऱ्हाची नाटकं मराठी रंगभूमीवर आणून, काही काळ मराठी प्रेक्षकांना आश्चर्याने दाखविणारी नाट्यमन्वतरासारखी मातब्बर संस्थाही अल्पजीवि ठरली त्यामुळे मराठी रंगभूमीच्या गतवैभवाला साजून दिसेल अशी चिरंतन स्वरूपाची नाट्यनिर्मिती करण्याची कुचतच मराठी लेखकांच्या लेखणीतून हत झाली आहे की काय असे भासू लागले होते.

१९२५ ते १९४० पर्यंतचा पंधरा वर्षांचा कालखंड महाराष्ट्राच्या दृष्टीने राजकीय व सामाजिक संघर्षाचा होता. महाराष्ट्राच्या तरुणपिढीच्या मनाला आकार देण्यासाठी न्या. रानडे, ज्योतिबा फुले किंवा आगरकर यांनी ज्या सुधारणांचा पुरस्कार केला होता त्या आता जुन्यापुराण्या झाल्या होत्या. उलटपक्षी त्याची फेरतपासणी करून घेण्याचीच आवश्यकता मागू लागली होती तसेंच या सुधारणांमध्ये सरसनिरत काय आहे, ग्राह्यग्राह्य काय आहे हे पारखून घेणे क्रमप्राप्त होते. याच कालात, आपल्याकडील मुशिक्षित व आधुनिक विचारसरणीच्या तरुण लेखकांच्या मनावर, इन्सेन, शॉ, गाल्सवर्दी वगैरेंसारख्या पाश्चात्य नाटककारांच्या नव्या नाट्यतत्वाचा परिणाम होऊ लागला. त्याच्या जोडीला प्राईडसारख्या मानस शास्त्रज्ञांनी माननी मन दबवून फाडून त्याचे अनेक अशांत कोपरे प्रकाशात आणले

होते. अशा या वैचारिक आंदोलनाचा आचार्य अत्रे व त्याचे समकालीन लेखक यांच्या मनावर उत्कट परिणाम होणे अपरिहार्य होतं.

मराठी नाटकाच्या प्रौढ व पारंपारिक इंग्रजीला धक्का न लावता, नव्या तनाचा स्वीकार करून, मराठी रसिकांची मने आपलीशी करण्याची महत्त्वपूर्ण कामगिरी या कालात आचार्य अत्रेनी बनविली आणि नाट्यगुणसंपन्न नाटके लिहून मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळात तिला सावरून धरण्याचें श्रेय मिळविलें. इतकेंच नव्हे तर, सत्सारात नित्य पडणाऱ्या घटना, सामाजिक व्यंग व मानवी स्वभावातील निविधता याचा आपल्या नाटकासाठी उपयोग करून रंगभूमीच्या मार्गानें पुन्हा एकवार समाजामध्ये नवचैतन्य निर्माण केले.

आचार्य अत्र्याच्या बहुतेक सर्व नाटकांतून अनेक सामाजिक समस्यांची जाणीवपूर्वक घेतलेली दखल, सूक्ष्म मनोविश्लेषण व नव्या प्रवृत्तीतून उत्पन्न होणाऱ्या धोक्यांइलकी सावधानवृत्ति हे विशेष गुण आढळून येतात. त्याच्या 'धराबाहेर' किंवा 'उद्याचा सत्सार' या नाटकांतून स्त्रियांच्या बाबतीतील समाज्य धोक्याचें जें हेतुपुरस्सर चित्रण दिसते तें त्याच्या याच सावधानवृत्तीमुळे होय. तसेंच समाजाला आवश्यक भासणाऱ्या गरजारदरम्यान मार्गदर्शनहि त्याच्या नाटकात केलेलें दिसून येतें.

अत्र्याच्या नाटकांचें, खूलमानानें, शोकान्तिका व सुगान्तिका असें दोन भाग पडतात. प्रारंभीची 'गुरुदक्षिणा' (१९२६), 'धीरवचन' (१९२८), ही केवळ विद्यार्थ्यांच्यासाठी लिहिलेली नाटके सोडली तर १९२६ ते १९५१ या काळात त्यांनी एकूण अठरा नाटके लिहिली या नाटकांपैकी 'साष्टांग नमस्कार' (१९३३), 'भ्रमाचा भोरळा' (१९३५), 'लग्नाची चेडी' (१९३६), 'वन्देमातरम्' (१९३७), 'पराचा कावळा' (१९३८), 'मी उमा आहे' (१९३९), 'पाणिग्रहण' (१९४६) व 'कवडीनुवक' (१९५१) ह्या त्याच्या विनोदी मुखान्तिकाच प्रासुर्याने आपल्याला विचारात घ्यावयाच्या आहेत चाकीची सर्व नाटके प्रकृतीने गंभीर आहेत त्याचा या ठिकाणी विचार करण्याची आवश्यकता नाही.

आचार्य अत्रे ह स्वतःला गडकन्याचें शिष्य म्हणवितात आपल्या गुरुप्रमाणें त्याच्याहि नाटकावर कोल्हटकरांच्या नाटकाचा स्पष्ट संस्कार झालेला दिसतो. अत्र्याच्या मनात आपल्या गुरुविषयी नितान्त आदरभाव आहे त्यामुळे त्याच्या नाटकातल्या अनेक प्रसंगार, स्वभावचित्रणावर व विनोदावर गडकन्याच्या नाटकाचा ठसा उमटलेला दिसतो तथापि त्याबरोबरच अर्वाचीन पाश्चात्य नाटककार इन्सेन यांच्या नाटकाचाहि अत्र्याच्यावर वितकाच अभ्यास झालेला असल्यामुळे

गडकऱ्याच्या नाटकात आदळून येणाऱ्या काहीं दोषांचें अनुकरण मात्र अऱ्याच्या नाटकांतून दिसून येत नाहीं अत्रे स्वतः कवी आहेत त्यामुळें त्याच्या नाटकांतून सवादाला आपोआपच काव्यात्मता प्राप्त झाली आहे. नाटकाची भाषा ही प्रामुख्याने परिणामकारक असावी लागते अऱ्याच्या नाटकातील सवाद चटकदार, रटकवाज, विनोदी व कल्पक आहेत. या बाबतींत गडकऱ्याच्या शैलीचा अऱ्याच्या नाट्य लेखनावरती पडलेला पगडा स्पष्ट दिसून येतो. सपरोव, उपहास व विनोद हेच त्याच्या नाटकातील सवादाचे गुणविशेष आहेत. त्याच्या नाटकातील भाषेला अलङ्कृतीचा सोड नाहीं त्यामुळें रजकृतेवरोबर त्याच्या नाटकात सहजमुलभता निर्माण झालेली आहे

अऱ्याच्या प्रकृतिगभीर नाटकावर म्हणजेच 'धरामाहेर', 'उद्याचा सवार' किंवा 'जग काय म्हणेल' घयैरेसारख्या नाटकावर जरी इव्हेनच्या नाटकाचा परिणाम झालेला दिसला तरी त्याच्या मुत्तान्तिकावर अधिक परिणाम झालेला दिसून येतो तो मोलियेरच्या प्रहसनात्मक नाटकाचाच. अऱ्याच्या सर्व मुत्तान्तिका व्यक्तींच्या स्वभावातील विसरति दर्शयितात. 'साशग नमस्कार' या नाटकात साशग नमस्कार, काव्य, ज्योतिष्य, प्रेम इ. बदल पाजील छंद ज्यांना लागलेला आहे अशा रायब्रह्मदूर, शोपाद्रि, फवि भद्रायु, सिडेश्वर व शोभना यांची अतिरजित स्वभावचित्रणें केली आहेत 'प्रमाचा मोपळ्या'त आपण आजारी आहेत या कल्पनेच्या आहारीं गेलेल्या कनैश्वराचें चित्र रंगविलें आहे 'पराचा कायळा' मधें फौद्दापुरचा अभिमान बाळगणारे अवादास आहेत तर 'कचडीचुचक' मधें पैशाचा लोभ अनावर झालेला पपुशेट दाखविला आहे. या सर्व पात्रांच्याकडे पाहिल्यानंतर मानवी स्वभावातील अनेक विसगतीचें दर्शन, या मुत्तान्तिकांमुळें आपल्याला होतें व ही नाटके प्रेक्षकांच्या मनात सामाजिक जाणीव (Social Conscience) निर्माण करतात असें म्हणावें लागतें या बाबतींत छेविंगचे सलील उद्गार लक्षात घेण्यासारखे आहेत —

Comedy is to do us good through laughter, but not through derision, not just to counteract those faults at which it laughs, nor simply and solely in those persons who possess these laughable faults Its true general use consist in laughter itself, in the practice of our powers to discover the ridiculous, to discern it easily and quickly under all cloaks of passion and fashion, in all admixture of good and bad qualities, even in the wrinkles of solemn earnestness Granted that Moliere's Miser never cured a miser, nor Regnard's Gambler, a gambler, conceded that laughter never could improve these gools, the

worse for them, but not for comedy. It is enough for comedy that if it cannot cure an incurable disease, it can confirm the healthy in their health. The Miser is instructive also to the extravagant man; and to him who plays, the gambler may prove of use. The follies they have not got themselves, others may have with whom they have to live. It is well to know those with whom we may come into collision. It is well to be preserved from all impressions by examples. A preservative is also a valuable medicine, and all morality has none more powerful and effective than the ridiculous.”

या दृष्टीने अशाच्या सुखान्तिकेंतून विस्मृति (Relief) रजन व सुधारणा हे तिन्हीहि हेतु साध्य होतात असे दिसून येते. या नाट्यांत त्याचे मोलिअर बरोबर साम्य दिसून येते. अभ्याचे ‘लगाची चेदी’ हे नाटक प्रसंगनिष्ठ विनोदाचे (Comedy of Situation) एक सुंदर उदाहरण आहे असे म्हणावे लागते. रस्मीचे पाचनच्या घरी जे आगमन झाले त्यामुळे ज्या घटना निर्माण झाल्या त्यातूनच सर्व विनोद फुलविला आहे. ‘मी उमा आहे’ आणि ‘बंदे भारतम्’ ह्या दोन प्रमेयात्मक सुखान्तिकात मूलभूत प्रमेयाची वैचारिक मांडणी मोठ्या परिणामकारक रीतीने तथापि विनोदाच्या सहाय्याने केलेली आहे. अभ्याच्या सुखान्तिकेंतील प्रहसनात्मक भागाचे थोडे विवेचन करणे अप्रस्तुत ठरणार नाही.

शेक्सपिअरच्या नाटकाप्रमाणे किंवा कोल्हटकर गडकऱ्याच्या कथानकाप्रमाणे अभ्याच्या नाटकातील कथानकात अतिशय रहस्यमयता किंवा गुतागुत आढळून येत नाही. उलट आश्चर्यकारक प्रसंगानून पात्राच्या स्वभावाचे दर्शन घडवावे व कलात्मकता साधावी हेच त्यांना अधिक पसंत पडते. कधी कधी प्रहसनात्मक घटक अतिरेकालाहि गेलेला दिसतो अस त्याच्या ‘पराचा नावळा’ सारख्या नाटकावरून लक्षात येते. मनुष्यस्वभावातील दोषाकडे किंवा विकृतीकडे पाहून अत्रे हसतात, तथापि त्याचे हास्य शॉ सारखे किंवा मामा बरेरकरासारखे तिरस्कारपूर्ण नसून ते दिलखुलास हास्य असते. आणि त्यामुळे ‘पोटभर हसविण्याचा’ जो एक प्रहसनाचा विशेष आहे तो अभ्याच्या नाटकात असलेला आढळून येतो. मोलिअरच्या नाटकाचा हाच एक पार मोठा परिणाम अभ्याच्या नाटकावर झालेला आहे.

जुन्या नाटककारात अभ्याची हुळना किलोत्कर, देवलादी करता येईल. कारण ‘सौमद्र’, ‘शारदा’ नाटकातील प्रसंगात व भाषेत जसा घरगुती खेळकरपणा व साधेपणा आहे तसाच अभ्याच्या नाटकात दिसून येतो. त्याच्या नाटका-

बद्दल श्री वि. पा. दांडेकर ह्यांचे खालील उद्गार काही अशी खरे आहेत असे वाटते.

“रचनेच्या दृष्टीने पाहिले अवताना देवळाची नाटके अश्याच्या नाटकापेक्षा अधिक निर्दोष आहेत. आधुनिक नाटककारांपैकी खालिलकर-वेळकरांचे कथानक रचना-चातुर्य किंवा खोल स्वभाव-रेखन या दोन्ही गोष्टी अश्याजवळ पराशा नसल्या, तरी त्याची उणीव नाट्यविषयाच्या व तमाच्या अद्यतनेने, मार्मिक विनोदाने आणि स्वभावरेखनातील विविधतेने त्यांनी भरून काढली आहे.”^१

अश्याच्या राभीर नाटकातील स्वभावरेखनाची सूक्ष्मता व उत्कृष्टता त्याच्या सुखान्तिवात आढळून येत नाही. या बाबतीत त्याचे माधवराव जोशाशी साम्य आहे. इतकेच नव्हे तर दुसऱ्याही काही विशेषाकडे पाहिल्यानंतर अश्याच्या सुखान्तिका माधवरावाच्या सुखान्तिकाना अगदी जवळच्या वाटतात. माधवरावाच्या विनोदात मूर्तिभजनाचा एक भाग आहे. अश्यांनीही त्याच्याच प्रमाणे सामाजिक विसंगती, व्यक्तिगत वैगुण्य व दार्भिक वृत्ति याचा विमोड करण्याचे कार्य केले आहे. हे मूर्तिभजनाचे कार्य प्रखर आघातानी होत नाही, त्यासाठी विनोद, उपहास, विडंबन याचा अवलंब करावा लागतो. माधवरावांनी ही गोष्ट नेमकी ओळखली होती आणि आपल्या इप्सिताच्या पूर्तीसाठी त्यांनी उपहास आणि विडंबन याची कास घेतली. उपहास-विडंबन हा विनोदाचा भाग असला तरी त्याची चैटक आणि पिंडप्रकृति निराळी आहे. माधवरावाच्या उपहास-विडंबनाचे स्वरूप जळजळीत व बोंचक होते. तसला मर्मभेदकपणा मात्र अश्याच्या विनोदात नाही. माधवरावांनी हाताळलेला हा विनोदाचा प्रकार अगदी नवीन होता त्याचप्रमाणे तो—प्रस्थापित विनोदापेक्षा निराळा होता. त्यामुळे काही लोकाना तो शोचला, काही काही लोकाना झणझणीत वाटला तर काही लोकाना त्याचा ठसका नसून त्यांनी नाकाला उपरणे लावण्यास व नाक मुरडण्यासहि प्रारंभ केला आणि सोबळ्या लोकांनी अशिष्टपणाचा आणि हीन अभिरुचीचा शिकका त्याच्या विनोदावर कायमचाच भारून टाकला. माधवराव जोशाच्या विनोदाच्या या स्वरूपाकडे पाहिल्यानंतर अश्याच्या व त्याच्या विनोदामध्ये साम्य किती व विरोध किती याचा प्रत्यय येतो. मोलियेरच्या विनोदाचा माधवरावाच्या विनोदावरहि मराच सस्कार उमटला होता. अश्यांनीही आपल्या सुखान्तिकानून मोलियेरच्याप्रमाणेच सामाजिक किंवा व्यक्तिगत खुळाचे विडंबन केले आहे.

आचार्य अत्र्याच्या एवढें विपुल लेखन मराठीतील फारच थोड्या साहित्यिकांनी केलेले असेल. त्याच्या वाङ्मयाचें एक फार मोठें वैशिष्ट्य असें आहे की त्यात लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचें दृढशीत प्रतिबिम्ब पडलेले दिसते. विनोद हा अत्र्याच्या स्वभावाचा स्थायीभाव आहे. माणसाची विनोदनुद्धि जर जागी असेल तर रोनच्या जीवनातले कितीतरी अप्रिय प्रसंग व अडचणी हसत हसत गमतीने टाळता येतील अशी आचार्य अत्र्याची प्राज्ञल विचारसरणी आहे. त्याच्या स्वभावातील या दिलखुलास विनोदवृत्तीने दर्शन त्याच्या नाटकातून वाटवार होतें. समानाला सुधारण्याचें व आनंद देण्याचें विनोदरूपी सूत्र व प्रभावी साधन त्यांनी आपल्या अनेक नाटकातून मोठ्या कुशलतेने वापरलेलें आहे. फक्त 'हसा' आणि 'टाळ्या' एवढाच हेतु त्याच्या विनोदासाठी नसून हास्याच्या खळखळाटा आड लेखकाची सामाजिक हिताची तळमळहि दिसून येते.

आचार्य अत्र्याच्या विनोदात अनेक तऱ्हेचे रंगैचित्र्य दिसते. निर्मळ परिहास, मर्मभेदक उपहास, खुसखुशीत टिंगल व मानवी स्वभावातील विषगतीवर सणसणीत हस त्याच्या लेखणीला चांगला साधतो त्याचप्रमाणें त्याच्या नाटकातून अतिशयोक्ति, बेपातर, अनौचित्य, आश्चर्यकता, अपेक्षानिरास, असंबद्धता, गोंबळ, चिडबवणूक, शब्दधल इ. हास्यकारणें दिसून येतात. आपल्या गुरुप्रमाणेंच त्याच्या विनोदात कल्पनावैभव व कौटुंबिकप्रसंगाची खुमारी दिसून येते 'कवडीचुबक' नाटकातील पपूशेट जगूशेट म्हणतो—

पपूशेट — हो, ह्यान ! आणि ही माझी मुलगी मी जी तुम्हाला देणार होतो, तिच्याशी ह्यान ! इतक्यातच तम लागून तुमच्या सासरपुढ्याचा कोवनेळ पुडा करून टाकला हो !

जगूशेट — परमेश्वराची इच्छा-चारू, हु जाऊ धु.

'भ्रमाच्या भोपळ्यात' कचेश्वर व विद्यागौरी यांच्या प्रेमाच्या माझ्यातहि अगाप्रकारच्या कोऱ्या व कल्पना ठिकठिकाणी विखुरल्या आहेत. कचेश्वर म्हणतो,

विद्यागौरी — सोन्यासारख्या घराची अशी अर्धगळ अधारकोठडी बनविलीत ! काही वाटत आहे का मनाला ! इतर लोकाना जगात मुलीवाळी काही आहेत की नाहीत ? का तुम्हीच तेवढे पोरीचे बाप लागून गेलांत मुळगावेगळे ! म्हणे घराचा उबरडा ओलाढायचा नाही की खिडकीतून बाहेर डोकावायच नाही ! मग पोरींनी हिंडायच तरी कुठ ! गचीवर जाऊन दातपावती करावची का कौलाघरावर जाऊन हवा खायची !

कचेश्वरः—गचीवर तर मुळीच जातो कामा नवे त्यानी ! नाहीतर एखादा उपद्रव्यापी प्राणी विमानातून तिथे यायचा आणि वरचेवरच त्यांना पसार वगयचा !

विद्यागोरीः—तर तर ! माझ्या मुली म्हणजे काहीं पन्यावर वाळत घातलेल्या पापडकुरल्या नाहीत ! की वाटेत त्या कावळ्याने पुगाल चोर्चीत धरून त्यांना वरचेवर पसार करावे !^१

‘साष्टांग नमस्कार’ मधील ‘महिनाय’ रावणहादुराच्या बोलकेपणाचे पुढे दिल्याप्रमाणे वर्णन करतो.

त्रिपुरीः—एण एवढे या तुम्हीं त्याच्यावर सतापलात ! रावणहादुर किती चांगले आहेत ! मनाचे किती प्रेमळ ! आणि बोलतात तरी किती मजेदार !

महिनायः—रावणहादुर मजेदार बोलतात ! मग अस्वलीच्या गुदगुल्या देखील गोडच असतील ! मला वाटतं त्याच्या जिभेला एक ताव्याची तार अडकवून कायमची डेयली तर तिच्यातून सगळ्या गाणाला मोक्त विजेचा पुरवठा व्हायचा या म्हाताऱ्याला स्वस्तात घेऊन दिल असत रावणहादुराच्या घाटात ठेवून !^२

विजेवर शनिदेवाचे वर्णन अशाच गमतीने करतो—

विजेवरः—म्हणजे काय ! शक्र आहे की काय ! त्या खारीचे सामर्थ्य तुम्हाला कुठ कळले आहे अनून ! सर्व ब्रह्माचा तेमूरलंग आहे ही खारी ! दिशायला दिशेते तेलकट न काळी कळकळ ! एण एवढा विषडली म्हणजे निकाल खावून टाकते सान्या साराचा !^३

निवडणुका लढविण्याची उभेदवाराची तरे, नदीला मिळणारी वृत्तपत्रीय प्रसिद्धि, पुढ्याची अनिष्टार भोगलालसा, सर्वच आमच्या सरकृतीच्या ठराविक चौकटीत न वसणारी नवी निवाहपद्धति वगैरे अनेक गोष्टींवर अभ्यासी आपल्या ‘मौ उभा आहे’ व ‘लग्नाची बेडी’ सारख्या नाटकातून सुंदर उपरोधिक निमोड साधला आहे.

“चार लक्ष करूनहि लग्न म्हणजे कैदखाना आहे”, या गोरुगाने केलेल्या विधानाची चेष्टा करणाऱ्या गार्गीला “कैदेत जाण्याची एकदा सनय झाली की थोडीच सुटते” हा काचनने दिलेल्या उत्तराप्रमाणे किंवा ‘प्रेम हा वेगसारखा सर्वांगजन्य रोग आहे.’ ‘प्रेम वाटायला काही तो वाढा नाही’ अगर ‘माझ हे

१ भ्रमाचा मोपळा, अंक १ ला पृ. ३

२ साष्टांग नमस्कार, अंक २ रा पृ. ४६

३ साष्टांग नमस्कार, अंक १ ला पृ. ३

तिसरं लग्न आहे. तिसऱ्या वेळीं नाटक पाहणारा मनुष्य टाळ्या तरी किती वाजविणार ?' अशा कित्येक वाक्यांतून दिसून येणाऱ्या उपहासार्थित विनोदाचें स्वरूप समग य चुरचुरीत आहे.

प्राणीशास्त्रापासून वामशास्त्रापर्यंतची सारीं शास्त्रें, इतिहास, पुराणें तसेंच वानडीपासून रंगजीव्यतऱ्या सर्व भाषांतील काहीं त्रिशिष्ट शब्दांचा यथोचित उपयोग अभ्यानीं आपल्या विनोदासाठीं करून घेतलेला दिसून येतो. या विनोदाकडे पाहिल्यावर नाटककाराच्या तरल कल्पनाशक्तिची सरी कल्पना येते. तसेंच त्याच्या या विनोदाचें सर्वस्पर्शा स्वरूप पाहून नवल वाटल्याशिवाय रहात नाही.

या प्रकरणात अगोदर उल्लेख केल्याप्रमाणें आचार्य अभ्यानीं त्याच्या बहुतेक सर्व विनोदी नाटकांतून समाजात आढळून येणाऱ्या वेगवेगळ्या व्यक्तींच्या छादिष्टपणाचें व नादिष्टपणाचें चित्रण केले आहे. गडकऱ्याच्या नाटकांतील पात्रांना कोणता ना कोणता तरी छद्द आहे. काढे, भर्तें, अरिष्टें, शिकार, ज्योतिष, पैसा, देशभक्ति, व्यापार, वगैरेंसारख्या निरनिराळ्या छदांचा त्यानीं अतिशयोक्तिपूर्ण उपहास केला आहे. तपासि नोळिष्टाच्या नाटकाच्या पत्रोंवर असलेल्या, अभ्याच्या 'भ्रमाचा मोपळा' सारख्या प्रहसनात्मक नाटकांतील अतिशयोक्तिपूर्ण विनोदाचें अभिधान सरीखुरी स्वभावचिन्नें नवत व्यक्त चिन्नें आहेत. अंत असूनहि त्या पात्रांच्या स्वभावात दिसून येणारा छादिष्टपणा या ना त्या रूपानें समानात हरचढी दृष्टीस पडणारा आहे.

कोल्हटकराच्या 'कोटी' चा कै. गडकऱ्यानीं खग उपयोग केला. 'वेङ्कटाचा वाजार' या नाटकांतील नाटकप्रडलीच्या बिहाडाचे प्रवेश म्हणजे कोट्या व प्रतिकोट्या यांचा कडाकाच आहेत. अभ्यानीं मात्र कोट्याचा मोह आबरलेला दिसून येतो. 'मी उभा आहे' हे एकच त्याचें नाटक याला अपवाद म्हणून म्हणता येईल. त्याचा विनोद मुख्यत्वेकरून प्रसंगनिष्ठ व स्वभावनिष्ठ आहे. शब्दनिष्ठ विनोदाला त्यानीं पारसं महत्त्व दिलेलें नाही. 'कवडीचुवक' मध्ये केशर पशूशेटकडे गडी म्हणून राहिल्यामुळे निर्माण झालेला प्रसंग, 'लघ्याच्या बेदी' तील रस्मीच्या येण्यामुळे झालेला थोटाळा इ. प्रवेश प्रसंगनिष्ठ विनोदाची आल्हादक उदाहरणें म्हणावीं लागतील.

नाटकांतील विनोद. मुख्य कथानकात एकजीव होऊन गेला पाहिजे हा नियम अभ्यानीं कटाक्षानें पाळला आहे. 'प्रेमसन्ध्या' तीत गोकुळ व मथुरा, बिंबा 'सत्तेचे गुलाम' या मामा चरेकराच्या नाटकांतील मातंडराव यकील व त्याच्या अनेक नवपरिणीत वधू यांची विनोदी उपकथानके मुख्य कथानकाला आगंतुकपणें जोडल्याप्रमाणें भासतात. अभ्याच्या कोयत्याहि नाटकात, मूळ

कथानकापासून विलग झालेली उपकथानके आढळत नाहीत. संप्राच्या बेडीत आपल्या समाजात प्रचलित होऊ पहाणाऱ्या विवाहपद्धतीतील दोषांचे अविष्करण करण्यासाठी 'गार्गीगोकर्ण' ही जोडी पोषक शाली आहे. 'कवडीचुचक' मधील 'चंदन कस्तुरी', 'वदेभारतम्' या नाटकातील 'कादरखान सोमेश्वरी' अथवा 'साष्टांग नमस्कारा'तील 'सिद्धेश्वर त्रिपुरी' व 'पराचा कावळा' यातील 'कौशिक दासरी' या सर्व विनोदी जोड्या नाटकातील मध्यवर्ति कथानकाच्या विकासाला उपयुक्त ठरल्या आहेत व त्यामुळे या पात्रांच्या द्वारे निर्माण केलेला विनोद स्वाभाविक वाटतो.

अत्र्याच्या विनोदाचा रोख शारिरिक व्यंगापेक्षा भाणसाच्या मानसिक व्यंगावर आहे त्यामुळे गडकऱ्याची 'इदुविदु' किंवा मामासाहेब घरेरकराचा 'डॉ. पद्म' त्यांच्या नाटकातून सहसा दिसून येणारा नाही. व्यक्तीच्या या समाजाच्या अंतरगातील विसंगतीवर अत्रे आपल्या विनोदाचे शस्त्र परजित हल्ला करतात. त्यात अतिशयोक्ति आहे, पण ती एखाद्या कुलवधूप्रमाणे विशिष्ट मर्यादा पाळणारी आहे.

कोल्हटकर, गडकरी सांप्रदायातील नाटककार असल्यामुळे त्या परंपरेच्या गुणावगुणापासून आचार्य अत्र्याचा विनोद सर्वस्वी मुक्त नाही. शाब्दिक कोट्या किंवा अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णने करताना कित्येक प्रसंगी गडकऱ्याच्या छेपणीचा सयम हुटलेला दिसून येतो अत्र्याचा विनोद जरी असयमाची कमाल मर्यादा गाठीत नसला तरी क्वचित्प्रसंगी विनोदनिर्मितीच्या भरात त्याचाहि तोल हुटलेला दिसून येतो. त्याच्या 'पराचा कावळा' किंवा 'मी उभा आहे' या नाटकातील विनोदाच्या घातकीत असा प्रकार घडला आहे. कधीकधी त्याच्या विनोदात प्रकट अश्लीलतेचीहि छटा दिसून येते. एखाद्या बेडीतील गार्गी नवऱ्याच्या लपटपणाचे वर्णन पुढे दिल्याप्रमाणे करते—

काचन — गार्गीबाई, याना धार्मिक पुस्तक का आणून देत नाही ?

गार्गी.—अहो, तेहि करून पाहिल ! चांगली रेशमी बांधणीची गीता आणून दिली होती याना तर गीतेच्या पोटात कामशास्त्राच पुस्तक घालून दाखीत घसायचे हे ! भगवान् कृष्णाने साप दिला म्हणजे कळेले !

गोकर्णः—ए, त्या भगवान् कृष्णाच काही सगू नकोस मला ! सोळा हजार एवढा आठ बायका असून देखील गोकुळातल्या गवळ्यांच्या ससाराचा गोपाळकाला करायला ज्यान माग पुढ पाहिल नाही त्याच मला काय मय दाखवतेस !

‘पराचा कावळा’ या नाटकातील भाडूप, अनरनाय, मुछड, भाईंदर, गोखनिठा व हावबा यांचे समाद जरेच वेळां अश्लीलतेकडे झुजलेले दिसतात तथापि अशी उदाहरणे तुरळक आहेत. सर्वसाधारणपणे अभ्याच्या नाटकांमध्ये सुसंस्कृत मनाला अगदीच न रुचणारी किंवा औचित्यभंग केलेली विनोदस्थळे सखेने बरीच कमी आहेत.

आचार्य अभ्याच्या नाटकांतील विनोदाची ही निविक्षित खुलावट त्याच्या समकालीन नाटककारांच्या विनोदात पारशी आढळत नाही आणि म्हणूनच अभ्याच्या विनोदाला रंगभूमीवर वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान मिळाले आहे. त्याच्या ‘साष्टांग नमस्कार’, ‘भ्रमाची बेडी’ वगैरेसारख्या नाटकांचे कित्येक प्रयोग झाले असूनहि त्या नाटकांची गोडी अवीट आहे. कारण त्याचा विनोद प्राज्ञळ आहे तथापि तो रुडवट नाही. एखाद्या व्यक्तीची किंवा प्रचलित चालिरीतीची मर्मभेदक हजेरी घेतानाहि त्याच्या विनोदाच्या मनमोकळ्या वृत्तीचाच अधिक प्रत्यय येतो. त्यामुळे प्रसंगवशात् त्याचा विनोद मनाला बोंबला तरी तो सज्जत राहत नाही. हसण्यान माणसं जास्त सुधारतात, म्हणून विनोद ही वाङ्मयातील अहिंसा आहे या त्याच्या आराध्य तत्वाची त्यांनी विनोदनिर्मितीच्या बाबतीत जपणूक केलेली दिसून येते.

आतापर्यंतच्या विवेचनावरून आचार्य अभ्याच्या सुलान्तिकेचें अंतरंग आपण पाहिले आहे. त्यांनी ‘भ्रमाचा भोवळा’ या नाटकाच्या प्रस्तावनेत खालील उद्गार काढले आहेत.

“वस्तुस्थितीच्या निष्कर्षांवर हें नाटक घातून पाहण्याचा विदुषकी उद्योग निष्कारण कुणीहि करू नये पाश्चात्य वाङ्मयात *Burnesque* किंवा *Farical Comedy* च्याला सन्तोषण्यात येते असें हें प्रहसनात्मक स्वरूपाचें नाटक आहे.”

तसेंच ‘कवडी चुंबक’ या नाटकाच्या स्वगतात तें नाटक त्यांनी मोलिअेरच्या ‘ला व्हार’ चें लुगतर असल्याचें कबूल केलें आहे. असें जरी असलें तरी त्याच्या सर्व सुलान्तिकेमध्ये समाजसुधारणेचा धागा आहे हें मात्र निर्विवाद आहे कारण समाजाला सुधारण्यास विनोदासारखें दुसरें औपय नाही असें त्याचें मत त्यांनी आख्या ‘मुद्दे आणि गुद्दे’ या ग्रंथात विनोदाचें तत्त्वज्ञान या विषया वर लिहिलाना मांडलें आहे—“समाजाला सुधारण्याचें जबरदस्त सामर्थ्य विनोदात आहे.”^१ आणि—त्याप्रमाणें त्याच्या नाटकांनं फार मोठे कार्य केलें आहे.

आपलें गुरु कै. राय गणेश गडकरी यांना सुरुवातीचा 'साष्टांग नमस्कार' पाहूनच आचार्य अत्रे हे नाट्यप्रेमी रसिक मराठी प्रेक्षकांच्या पुढें आले तत्पूर्वी त्यांनीं मराठी काव्य क्षेत्रात नवीनच रूढ झालेला विडंबन काव्याचा प्रकार उत्तम तऱ्हेनें हाताळून स्वतःच्या विनोदप्रवीण प्रतिभेची ओळख मराठी वाचकांना करून दिलीच होती. गडकरींच्याना गुरुस्थानीं मानल्यामुळे स्वामाविकपर्णेच महाराष्ट्राचें मार्कट्टेन म्हणून गाजलेल्या कै. कोल्हटकरांच्या गादीचा धारसा गडकरींच्याच्या मागून आचार्य अत्रे यांना मिळाला. 'साष्टांग नमस्कारा' पासून तो विडंबनात्मक 'एकच प्याला' पर्यंतच्या त्यांच्या सर्व सुखान्तिकेतील विनोदाकडे पाहिलें असता त्यांनीं गुरुचें ऋण उत्तम तऱ्हेनें फेडलेलें तर दिसतेंच पण त्याचरोबर स्वतःच्या असामान्य प्रतिभेच्या सामर्थ्यावर मराठी नाटकातील विनोदाला एक वैशिष्ट्यपूर्ण स्थानहि त्यांनीं मिळवून दिलें आहे. मराठी सुखान्तिकेला आपल्या खास विनोदी तरंगानानें आचार्य अत्रे यांनीं भरघोस स्वरूप प्राप्त करून देण्याचें श्रेय घेतलें आहे.

श्री. वि. वर्तक

मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळात तिला सावरून घेऊन मरीच स्वरूपाची नाट्यविषयक कामगिरी आचार्य अन्याप्रमाणेच श्री. वि. वर्तक यांनीं केली. १९३३ मध्ये कैरावराय दाते, वर्तक धोंरे नाट्यप्रेमी मंडळींनीं नाट्यमन्वतर ही नाट्यसंस्था स्थापन केली व तिच्या तर्फे मराठी नाटकांच्या तत्राविषयीं एक अभिनव प्रयोग केला. १९२०-१९३३ च्या कालखंडाकडे पाहिलें असता असें आढळून येतें कीं, मराठी नाटकाचें स्वरूप साचेबंद झालें होतें नाट्यमन्वतरानें त्याला कलापूर्ण व वास्तव स्वरूप देऊन मराठी रंगभूमीचा कायापालट केला असें म्हणावें लागतें

श्री वि. वर्तक यांनीं १९३३ मध्ये, एकानच धर्मीत 'आघळ्याची शाळा,' 'लपडाव' व 'तक्षशिला' अशीं तीन नाटके या संस्थेसाठीं लिहून रंगभूमीवर आणली त्यापैकी 'आघळ्याची शाळा' हें नाटक रंगभूमीवर अतिशय गाजलें. हें नाटक करुण गभीर असून त्यातून वैवाहिक जीवनातील एक महत्वाचें प्रमेय नाटककारानें प्रेक्षकांच्या पुढें मांडलें आहे. तक्षशिला हें भाषांतरित असून 'लपडाव' मात्र एक विनोदगर्भ सुखान्तिका आहे.

मराठीनाट्यसाहित्याच्या दृष्टीनें वर्तकाची कामगिरी निःसंशय महत्वाची आहे. मराठी नाटकात धुमासुळ घालणारी कल्पनारम्यता त्यांनीं वाजला सालून सर्व सामान्य प्रेक्षकांना आकलन होणारी सामाजिक विषयावरील नाटके लिहिली. बहुजन समाजाला रजविणारी व उद्बोधन करणारी नाटक ही एक उत्तम कला आहे.

तेव्हा नाटककाराने या कलेला, बहुजन समाजाला घेऊन देणे त्याच्या स्वरूपच दिले पाहिजे या बाबतीत प्रा. लेटूनो या फ्रेंच पंडिताचे खालील उद्गार पाहिले—

‘Dramatic art being an essentially collective sort of literature, addressing itself to the multitude, cannot express more than the average of the prevailing opinions, of the ideas current in the surrounding social medium. Too original views, too special feelings are not in its domain.’^१

स्वभावचिन्नातून कथावस्तूचा स्वाभाविक सापेक्षता परिपोष अकृत्रिम भाषाशैली, मोनर्नी पार्ने व युक्त संवाद इ. इन्सेनच्या नाट्यतत्वातील वैशिष्ट्ये श्री वर्तकानी मराठी नाटकांत आणली. ही त्याची कामगिरी महत्त्वाची मानावी लागली तरी इन्सेनसारख्या नाटककाराच्या नाटकात आढळून येणारी वैचारिक सजोलता मात्र वर्तकाच्या नाटकातून आढळून येत नाही. यानंद भी. अ. ना. देशपांडे याचे वर्तकाविषयीचे पुढील मत विचाराई आहे —

“तेव्हा मुद्दा हा की वर्तकानी मराठी नाट्यात इन्सेनचे धाड्यतत्त्व तेवढे आणले, चाकी त्या तत्त्वामार्गे असलेली जी प्रगतिशील वैचारिकता आणि विमर्शात्मकता, ती आणण्यात ते अशमर्थ ठरले.”^२

यानंतर वर्तकाच्या नाटकामध्ये आलेल्या हास्यकारणाचा आता आपल्याला थोडा विचार करावयाचा आहे. त्याची ‘आपल्याची शब्दा’ एक करणगभीर नाटक असल्यामुळे त्याचा सुखान्तिका म्हणून येथे विचार करावयाचा नाही या नाटकात सोमा गडी व पाजल घडर्जी या दोन पात्रांच्या सोडी घातलेला विनोद नाटकातील गभीर घटनांचा प्रेक्षकांच्या मनावरील ताण कमी करण्यासाठीच प्रामुख्याने आहे त्याच्या विशिष्ट लक्ष्य व त्याची भाषा या दोन गोष्टीमुळे प्रेक्षकाना हसू येते पाजलचे आपल्या मातृकाची गर्जना राखण्यासाठी पाल्ल असलेले प्रयत्न तसेच प्रत्येक वाक्यागणीक ‘नायबा’ म्हणणाऱ्या सोम्याची विशिष्ट लक्ष्य यानूनच विनोद निर्मिति झाली आहे.

लपडाव नाटक मात्र एक आस्वादक सुखान्तिका म्हणावी लागेल या नाटकाला प्रसंग व खेळकर विनोदाची बैठक आहे. मावनाप्रधान व बुद्धिप्रधान या प्रेमाच्या दोन तहाच्या रस्तीखेचीत सापडलेल्या नायकाच्या असाक्षतेतून फुलणाऱ्या कथानकात विविध स्वरूपाचा विनोद निर्माण झाला आहे. वेगवेगळ्या व्यक्ती व प्रसंग यांच्या तर्फे प्रेक्षकाना आत्मश्लाघतामूलक, प्रतिष्ठाभ्रममूलक इ

हास्याचा लाभ होतो. या नाटकातील 'वाटाणे' नावाने विनोदी पात्र काहीसे फिहर व उथळ रगविले आहे. त्याला कॉलेजातील सर्व मुली आपल्यावर माळतात असे वाटते. त्याचा पेहेराव त्रिदूषकी वाटाचाच आहे. आपला हा विचित्र पोपास घालून व थोळ बाजरीत जेव्हा तो उयेच्या समोर येत्या घाळ लागतो आणि 'पोरी भाळायला लागल्या' अशी प्रौढी मारू लागतो, तेव्हा प्रेक्षकांना त्याचे हस येते. परंतु नंतर उपेने हजेरी घेताच त्याची जी पजिती होते त्यावेळी प्रेक्षकांना येणारे हस आत्मधेष्टतेच्या भावनेतून निर्माण होते. या नाटकाचे कथानक प्रहसनात्मक असल्यामुळे यात वेपातर वगैरे हास्याकारणाचाहि उपयोग केला आहे. अंक ३ रा, प्रवेश १ रा येथेहि त्याची अशीच पजिती होत उपा बोहोरीनाईच्या वेपाने सिनेमाला येणार आहे अशी त्याला घातमी लागते. म्हणून तोहि मोहरी होतो येथे पंजदाराच्या वपटवेपाने आलेल्या प्रभाकरान त्याला ज्या दहा उठावशा काढायला लावल्या आहेत तो प्रसंग गौणप्रतीच्या विनोदाचा वाटतो. तथापि विनायकाच्या कुटुंबातील त्याचा नोकर शिवापर्यंतची सर्व मडळी एकमेकात घट्टामस्त्री व परिहास करतात. त्या ठिकाणी निर्माण झालेला विनोद प्रसन्न आणि आल्हादकारक आहे. पहिल्या अंकातील पहिल्या प्रवेशात विनायक शिवाजवळ आपल्या वडिलांच्याविषयी बोलत असताना त्याचे वडिल ते भाषण मार्गे उभे राहून मुकाट्याने ऐकत असतात. या प्रवेशाकडे पाहिल्यावर 'प्रेमसन्ध्या' नाटकातील विद्याधर व गोकुळ रोजत असताना त्याच्या मार्गे येऊन उभ्या राहिलेल्या मयुरेच्या प्रवेशाचे स्मरण होत. गडकन्याच्या या प्रवेशात जसा हृदय व प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे तसाच या ठिकाणी झाला आहे.

या नाटकात प्रहसना बरोबर वैवाहिक जीवनासंबंधीचे एक महत्वपूर्ण प्रमेय प्रेक्षकांच्यापुढे आणले आहे. आजच्या काळात प्रौढ स्त्रीपुरुषांनी एकदम एकमेकांशी लग्न करण्याचे ठरविण्यापूर्वी एकवार उभयतांच्या मनातील विचारांचे अवलोकन करणे व स्पष्ट बोलणे अवश्य आहे, हा हेतु ह्या नाटकामार्गे आहे तो सिद्धीला जाण्यास यातील हास्याकारणाचा पुष्कळ उपयोग झाला आहे व त्यामुळे ही एक उत्तम दर्जाची प्रहसनात्मक सुरास्तिका झाली आहे.

मो. ग. रांगणेकर

वर्तकाच्या नाट्यमन्वतराप्रमाणेच रांगणेकराच्या नाट्यनिकेतनने १९४१ पासून आजतागायत रंगभूमीची सेवा चालविळी आहे. रंगभूमीवरील प्रेमांमुळे त्यांनी तिच्या पुनरुज्जीवनासाठी अपरिमित कष्ट केले आहेत. आपले जीवन व लेखन याविषयी त्यांच्या काही विविधित निष्ठा आहेत व त्याप्रमाणे नाट्याची उपासना ते करीत आहेत. ही उपासना करीत असताना प्रतिपक्षाचे हल्ले मोठ्या कुशळतेने

परतविण्याचें कार्यहि त्यांनीं केलें आहे. रागणेकराच्या ठिकाणीं स्वतःच्या कार्य-
शक्तीच्या आत्मविश्वासामुळे ते इतराकडे उपेक्षावृत्तीनें पहातात. अशा आशयाचें
उद्गार श्री. गोमकाळे यांनीं रागणेकरविषयी आपल्या ग्रंथात काढले आहेत,
(रागणेकर आणि मराठी रंगभूमि पृ. ३) गोमकाळ्याच्या या विधानात ररेच
तय्य आहे हें आपणांस मान्य करावें लागतें. कारण आपल्या व्यावसायिक सुणीत
रागणेकरानीं आतापर्यंत एखाद्या एकाच्या दिलेदारप्रमाणें व इतर व्यवसायबधूरीं
दूरस्थ भावानें वागून नाट्यकलेची उपासना चालविली आहे.

रागणेकरानीं १९४१ ते १९५७ च्या काळात 'आशीर्वाद', 'कुलवधू',
'अलंकार', 'कन्यादान', 'मासें घर', 'वहिनी', 'एक होता म्हातारा',
'रमा', 'मटाला दिली ओसरी', 'कोणे एके काळी', 'जयजयकार',
'लिलाव', इ. नाटके, '१७ वर्षे', 'परारी' आणि 'तुझ मास जमेना' या
एकाकिका त्यांनीं लिहिल्या रागणेकरानीं ज्या काळपन्नात नाट्य लिहायला
सुरुवात केली त्यात इन्सेनच्या नव्या नाट्यतंत्राला पार महत्त्व आलें होतें. अर्थातच
रागणेकराच्या बुद्धिमान व महत्वाकांक्षी मनावर इन्सेन व डॉ. सारण्या नाटककारांचा
परिणाम होणें अपरिहार्य होते. मराठी नाटककारांनें केवळ करमणुकीकरिता नाटक
न लिहिता जिन्हाळ्याच्या सामाजिक विषयावर नाटकें लिहिलीं पाहिजेत असें त्यानें
आपलें मत व्यक्त केलें आहे. तथापि त्यांनीं स्वतः मात्र रजतत्मेकडे अधिक लक्ष
पुरविल्यामुळे विषयप्रतिपादनाची व्यापकता, त्याचप्रमाणें गंभीर व सखोल
जीवनदर्शन याचा रागणेकराच्या नाटकातून अभावच दिसतो. तसें पहायला
गेळें तर व्यक्तिगत जीवनातल्या छोट्यामोठ्या गुतागुतीचा त्याच्या नाटकातून
विचार झाला आहे. पण अशा गुतागुतीमध्येहि तोंत्र सधर्ष निर्माण होऊन
नाटकातील प्रमुख पात्रें कणखर तत्त्वनिष्ठा दाखवू शकतात. परंतु तसा प्रकार
रागणेकराच्या नाटकात दिसून येत नाही 'आशीर्वाद', 'कन्यादान', किंवा
'अलंकार' इ. नाटके या दृष्टिकोनातून तपासून पाहिली तर रसोत्कट प्रसंग त्यात
स्वचित्तच आढळून येतात कुलवधूची व इन्सेनच्या नोराची कधीकधी तुलना
करण्यात येते पण मानुषमतीत आणि नोरात साम्याची रेंपा कुठेंच दिसून येत नाही
या बाबतीतील अ. ना. देशपांडे याचें मत पहा —

“‘कुलवधू’ ही अतीतटीच्या समरप्रसंगाचा जळजळीत साक्षात्कार
घडविण्याच्या दृष्टीनें अगदींच दुबळी ठरली इन्सेनच्या दुर्दैवानें त्याच्या ज्या
'डॉल्स हाऊस' नामक नाटकाशीं 'कुलवधू'ची तुलना करण्यात येते, त्या
नाटकातील नोरा नावाच्या नायिकेचें व्यक्तिचित्रण नाट्यवस्तूतून स्वाभाविकपणें

उद्भवणाऱ्या सामाजिक समस्येशी पूर्णपणे सुसवादी असे उतरले आहे. नाटकाच्या अखेरीस तिने गृहत्याग करणे ही घटना तिच्या जाणत व्यक्तिवाच्या, आत्मनिकासाच्या तळमळीत सर्वस्वी सुसगत घाटणारी आहे. व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या जाणिवेमुळे नोकराच्या जीवनात उत्पन्न झालेल्या जिवत व उत्कट सघर्षातून रागणेकराच्या 'कुलवधू' कडे नजर वळविली म्हणजे असे घाटते की, भानुमतीच्या जीवनात सघर्ष ही केवळ एक 'लुटपुटची लढाई' आहे. ^{११}

भानुमतीची व्यक्तिरेखा जशी निष्प्रभ निर्माण झाली आहे त्याप्रमाणे त्याच्या बहुतेक सर्वांना नाटकाच्या घातकीत म्हणता येईल. किंबहुना त्यांनी आपल्या नाटकातून माढलेल्या जीवनविषयक समस्या या पारच अपुऱ्या आहेत व त्यात उत्कटता व वैचित्र्य नाही. रागणेकराच्या नाटकानिष्पत्ती वि. पा दाडेकरांनी खालील उद्घारात असेच मत प्रदर्शित केले आहे.

“रागणेकराच्या नाटकात सारातील काही प्रश्न निशय आले आहेत. पण त्या प्रश्नात उत्कटत्व व विविधता ही मुळीच नाहीत. नवऱ्याने मायकोला सोडून जाणे किंवा मायकोने नवऱ्याला सोडून जाणे, नवऱ्याने दुसऱ्या स्त्रीचा विचार करणे, किंवा मायकोने दुसऱ्या पुरुषाचा विचार करणे याच गोष्टी आलून पालून त्याच्या नाटकात बघूऱ्या आल्या आहेत. ^{१२}

कथावस्तूचा सुसगत व कलात्मक तथापि गंभीर परिणाम होऊ न देण्याची जणू काय रागणेकरांनी आपल्या नाटकातून खरदारी घेतलेली दिसते आणि त्यामुळेच त्याची बहुतेक सर्व नाटके प्रवृत्तिगंभीर असूनहि शेवटी सुखान्त झालेली आहेत. त्यामुळे रागणेकराच्या सुखान्तिका या दृष्टिकोनातून त्याचा आपल्याला परामर्श घ्यायचा आहे.

रागणेकराच्या नाटकात प्रमेयाला महत्त्व असल्यामुळे मामासाहेब बरेकराच्या नाटकाप्रमाणेच त्यात उपहासप्रचुरता व उपरोपता अधिक दिसते. 'आशीर्वाद' मध्ये मान बराचसा विनोद खेळकर स्वरूपाचा आहे. स्वतःच्या श्रीमतीच्या तोऱ्यात असणाऱ्या 'माईसाहेब' व अतिशय लाड्यामुळे विषडलेली त्याची मुलगी 'शशिकला' याची चित्रणे तसेच पत्नीच्या ताटाखालचे माजर म्हणून असणारे 'रावबहादुर' व 'तोंडपुजे मास्तर' या सर्व व्यक्तींच्या बोल्ड्याचालण्यातून हास्यनिर्मिती होते. मामा बरेकराच्या विनोदाचा रागणेकराच्या विनोदावर बराच संस्कार झालेला दिसतो कारण त्याच्या नाटकातील सगळे संवाद, मामाच्या नाटकातील संवादांप्रमाणेच

१ आधुनिक मराठी साहित्याचा इतिहास. भाग २ रा, प्र ६ वे, पृष्ठ ३१४

२ सामाजिक नाटके—पृ २७८-२७९

चुरचुरीत व घचित् प्रसंगी हाणझणीतहि आहेत. मात्र मामाच्या चिमट्यापेक्षा रागणेकराचे चिमटे अधिक खेळकर असतात. त्याच्या अनेक नाटकातल्या विनोदी संवादाकडे पाहिल्यावर या विधानातील सत्याचा प्रत्यय येतो.

संसारात पतीपत्नीला सारखेच महत्त्व असते, हे तत्त्व प्रतिपादन करताना त्याच्या कुलबधू नाटकात त्यांनी हास्यकारणाचा उपयोग केला आहे. तथापि त्याचे प्रमाण बरेच असले तरी तो कथानकापासून विलग असल्यामुळे प्रतिपाद्यविषयाचा विकास करण्याच्या दृष्टीने त्याचा उपयोग होत नाही. इतकेच नव्हे तर मुद्दाम ओढून आणल्यासारखा वाटतो व असा प्रकार त्याच्या मर्यादा नाटकात घडला आहे. रागणेकराच्या नाटकात (कचित् प्रसंगी विनोदाच्या मानतीत औचित्यभंग होतो. यासाठी खालील उदाहरण पहावे.

मनी — (एकदम काहीतरी आठवून) पण आई, बहिनीला अजून मूल कस झाल नाही न ?

राधा.—मला काय विचारतेस ? विचार तिलाच !

माया.—तिला काय विचारतेस ? देवदत्तालाच विचार !^१

अशी औचित्यभंगाची अनेक उदाहरणे 'मडाला दिली ओसरी' या प्रहसनात्मक नाटकात आढळून येतात. आपली नाटके रजनपर करण्याच्या भरात रागणेकराच्या हातून या औचित्याच्या मर्यादा ओलाडल्या गेल्या आहेत व त्याचप्रमाणे कुटुंबातील वेगवेगळ्या नात्यांनी बांधलेल्या व्यक्तींनी परस्पराशी वागताना जे विशिष्ट संकेत सभालावयाचे असतात त्याचे कटाक्षाने पालन न केल्यामुळे रागणेकराची पात्रे एकमेकाशी (आपली पायरी सोडूनहि) सलग्गीने बोलतात व त्यामुळेहि असा औचित्यभंग करणारा विनोद निर्माण होऊन प्रेक्षकांना हसू येते.

रागणेकराची बहुतेक विनोदी पात्रे एखादी व्यक्ति किंवा सत्या याच्यावर हसणं करण्यासाठी विनोद करित असते. त्यामुळे त्या पात्राच्या तोंडी घातलेले विचार रागणेकराचेच असावेत असा मास कधी कधी होतो. 'मडाला दिली ओसरी' यामध्ये सिनेमा नटी, नवकवि, नाटकातील स्त्रीपाटे करणारा नट, लग्नाला हपापलेली प्रौढ वयाची शिक्षिका, त्याच प्रमाणे इतिहास सशोभक इत्यादि व्यक्तिरेखा विनोदी आहेत. त्या समूहाने प्रेक्षकांच्या समोर येतात व त्यांचा घरमालक दिष्टरसक हाहि त्याचा एवढाच विनोदी असल्यामुळे अथ पासून इति पर्यन्त या सर्वे मंडळीच्या स्वभावातील विसंगति व त्यातून निर्माण झालेला छंद पाहून

हवून पुरेवाट होते या ठिकाणी प्रेक्षकांचे हास्य आत्मरुखाधामूलक असते हे जरी खरे असले तरी या नाटकात बालगंधर्वासारखा थेट कलावत किंवा दत्तो वामन पोतदारासारखा थोर व विद्वान साहित्य सशोधक यांचे जे विडंबन करण्यात आलेले आहे ते फारसे प्रशस्त नाही

रागणेकराच्या नाटकातील विनोदाकडे पाहिल्यानंतर त्याच्या विनोदावर प्रामुख्याने मामाच्या विनोदाचा व काहीसा अभ्याच्या विनोदाचा ठसा उमटलेला दिसतो. त्याच्या विनोदात सामर्थ्य नाही असे नाही उत्तम स्वभावनिष्ठ विनोद व प्रसंगनिष्ठ विनोद त्याच्या सुखान्तिकातून असलेला आढळून येतो त्याच्या या विनोदाचे स्वरूप अवसळ आहे तथापि सुखान्तिकेतील एक महत्त्वाचा घटक या दृष्टीने त्यानी विनोदाकडे पाहिलेले दिसून येत नाही, तर मामाच्या प्रमाणे प्रेक्षक वर्गाला नाट्यगृहाकडे रोचण्याचे एक साधन म्हणूनच पाहिलेले आहे व त्यामुळे रागणेकराच्या सुखान्तिकेतील विनोद प्रयोगवापेल आहे

१९३० पासून मराठी रंगभूमीची जी पिढेहाट होऊ लागली होती ती दूर करण्याचे कार्य आचार्य अत्रे, भी वि वर्तक व मो ग रागणेकर या तीन नाटककारांनी करून मराठी रंगभूमीला व प्रेक्षकांना उपकृत केले आहे, असे म्हटले पाहिजे त्यानइल मराठी प्रेक्षक या तिघाना नेहमी धन्यवादच देईल या कालखंडात कल्पनारम्यतेच्या बुरख्याखाली गुदमरून गेलेल्या मराठी सुखान्तिकेला हळूहळू यास्तव स्वरूप मिळू लागले त्याचप्रमाणे वन आणि आशय या दोन्ही बाबतीत तिची आशादायक प्रगति होऊ लागली त्यामुळे अत्रे-रागणेकर कालखंड हा मराठी सुखान्तिकेच्या जीवनातला एक प्रगतीपर टप्पाच गणावा लागेल

प्रकरण ११ वे

आजचे कांहीं मराठी सुखान्तिकाकार.

मागील काहीं प्रकरणात मराठी रंगभूमीच्या काहीं निवडक व नाट्यांचे सामर्थ्यवान कालखंड निर्माण करणाऱ्या सुखान्तिका लेखकाचा परिचय झाला त्याच्या नाट्यविषयक कामगिरीचा आढावा घेताना त्याच्या नाटकातील हास्य कारणाचा विनोदी पात्राच्या आधारें परामर्श घेतला विवेचनाच्या ओघात किलोंस्कर, देवल ते रागणेकरापर्यंतचे सारे कालखंड सुखान्तिकेच्या विकासाचे टप्पे म्हणून तपासून पाहिले, त्यावरून असे दिसून आले की मराठी सुखान्तिका १८८० ते १९५० पर्यंतच्या काळात अनेक दृष्टीने समृद्ध झाली असून ती प्रगतीच्या मार्गावर सतत वाटचाल करीत आहे.

सुखान्तिकेच्या उत्क्रांतीच्या या दीर्घ कालखंडात किलोंस्कर-देवल, काल्हटकर-खाडिलकर-गडकरी, यरेकर-अत्रे व रागणेकर यांच्या सारख्या प्रथितयश नाटककारांच्या जोडीला अनेक छोटेमोठे सुखान्तिका लेखकहि सुखान्तिकेचा विकास करण्याच्या बाबतीत हातभार लावीत होते या सर्व नाटक कारांचा प्रस्तुत प्रनघात संपूर्णतया परामर्श घेणें शक्य नाही हें जरी खरें असलें तरी त्यांनी लिहिलेल्या स्वतंत्र, रूपातरीत वा भाषातरीत सुखान्तिकाचा नामनिर्देश ह्या ठिकाणीं करणें अवश्य आहे.

या कालखंडात नरसिंह चिंतामण केळकर यांचे 'नवरदेवाची जोडगोळी' (१८९८), 'पतीची निवड' (त्याच्या मृत्यूनंतर प्रसिद्ध झालें-१९५०), वामुदेवशास्त्री खरे यांचे 'देशकटक' (१९२२), गणेशशास्त्री पाटक यांची 'नानाची माया' (१९५०), गो स रेंचे यांचे 'संगीत पटवर्धन', ना वि कुळकर्णी यांचे 'सुमेची सुमा' (१९३२), 'तिकडची शोभा' (१९३६), प्रा पडक्यांचे 'तोतया नाटककार' (१९३८), ना धों ताम्हणकर यांचे 'उसना नवरा' (१९३३), 'गोडगोघळ' (१९३५), 'नवऱ्याला घेसण' (१९३४), 'दाची घडपडे' (१९५०), य गो जोशी यांचे 'श्रीमृतात' (१९३९), विनायक लक्ष्मण बर्वे यांचे 'लक्ष्मण' (१९२३), पाडे यांचे 'संगीत वर पाहिले' (१९२६), अनंत काणेकर 'निशिकाताची नवरी' (१९३८), वसंत बुदवडकर यांचे 'खोली पाहिले' (१९५०), मा. कृ. शिंदे 'यांचे 'बनावट बायको' (१९४०), 'बडखोर कुमारी' (१९४९), वा व्य करदीकरांचे 'इमजी वेड' (१९३८) श गो साठे यांचे 'छापील सगार'

(१९३८), वि. मि. कोलते यांची 'सोडचिंदी' (१९३९), श्री. र. भिडे यांचे 'लगाचा गोंधळ' (१९४०), बाबुराव गोसले याचे 'पेल्यातील वादळ' (१९४२), वि. वि. गोरीलाले 'ताराबळ' (१९४२), 'लगीन घाई' (१९४३), चिं. वि. जोगळेकर याचे 'अरे बाबा जाहिरात' (१९४२), शकुंतला पराजपे यांचे 'पाघरलेली कातडी' (१९४२), प्र. श्री. कोल्हटकर याचे वातमीदार (१९५०) व 'अलका टॉकीज' (१९५१), माळती वेडेकर यांची 'पारध' इत्यादि अनेक सुप्तांतिका लिहिल्या गेल्या.

आता आपल्याला १९४८ पासूनच्या एका दशकात, सुप्तांतिकांनी केलेल्या प्रगतीच्या दृष्टीने विचार करायचा आहे. या कालखंडामध्ये आमच्या जीवनाचे स्वरूप अनेक दृष्टीने बदलले असल्यामुळे साहित्याचे स्वरूपहि बदलत चालले आहे. या कालखंडात नव्या मनुष्या आगमनाने ज्याप्रमाणे आमच्या जीवनाचा घाट बदलला आहे त्याचप्रमाणे साहित्यातील मूल्यांचे स्वरूपहि बदलत आहे. आजच्या साहित्याचे स्वरूप कसे आहे याबद्दलचा खालील इमजी उतारा लक्षात घेण्यासारखा आहे.

2. "The 1942 Movement, the second World War and the political flux in its wake culminating in the advent of freedom, provide a significant background to the emergence of a 'new' attitude to literature. The make believes that had hedged in literature in sheltered isolation from common life got a rude shaking. The sorry patchwork of our unintegrated lives broke through the finery which had covered it up. The pose could not hold. The forms which were revitalised most by the new attitude were poetry and the short story. They now seek to explore life in all its variety, in its most obscure recesses. The veils that gave a dull uniformity to experience are ripped off."

मराठी साहित्याचे व विशेषत मराठी नाटकाच्या ह्या बदलत्या स्वरूपाचा विचार करण्यापूर्वी १९३५ नंतरच्या काळाचा, नाटके व रंगभूमी यांच्या दृष्टीने विचार होणे अवश्य आहे.

१९३० च्या नंतर मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात असा एक काळ आला की, जुन्या नटाचे निधन, वृद्धावस्थेमुळे नामांकित नटाची रंगभूमीवरून निवृत्ति, नाटक कंपन्यांची फायफूट, प्रेक्षकांनी दर्शविलेली अनास्था व चित्रपटाचे आक्रमण अशा अनेक कारणास्तव रंगभूमीवर एकप्रकारची अवकळा पसरली.

या काळात मामा बरेरकर, आचार्य अत्रे व श्री. रांगणेकर इ. नाटककार व काही नवोदित हौशी नटावतांच्या नाट्यसंस्था, आपापल्या परीने तिला तगविण्याचे व तिचे पुनरुज्जीवन करण्याचे प्रयत्न करीत होत्या.

अशा कठीण परिस्थितीत चित्रपटाशी सामना देण्यासारखा मराठी रंगभूमीचा कायापालट करणे ही एक त्या बाळाची निव्वळ होती. कारण यापूर्वीच्या कालखंडामध्ये रंगभूमीला वैभवाचे स्वरूप जरी मिळाले असले तरी प्रयोग करण्याबाबतचा पद्धतशीरपणा आपल्याकडे नव्हता. चित्रपटाच्या नवतनाला शह देण्यासाठी आपल्या रंगभूमीवरही काही नवे प्रयोग करणे अवश्य होते. त्याप्रमाणे काही पडळींकडून हळूहळू प्रयोग होऊ लागले होते. मागील एका प्रकरणात दशाविल्याप्रमाणे नाट्यमन्वतर सारख्या सत्या पाश्चात्य देशातील इन्व्हेनच्या नव्या तनाचा ज्ञान स्विकार घेता आहे अशी 'आपल्याची शाळा' सारखी नाटक रंगभूमीवर आणू लागल्या होत्या. अनंत काणेकरांच्या 'घरकुल' या नाटकात के. नारायण काळे धानी एक नवा प्रयोग केला. या अभिनय तनाप्रमाणे सगीताच्या सच्च पडद्यामागे गेला आणि प्रकाश योन्ना स्टेशनच्या कोपऱ्यातून केली. नाटकातील पात्रे प्रेक्षकांतून रंगमंचावर जात व अभिनय करू लागत तयारी वर नव्या सुधारणा मुगीच्या पावलाने पुढे येत होत्या.

१९४० ते १९५० च्या या मध्यतरीच्या काळात रंगभूमीची दुरावस्था कशी नष्ट होईल याविषयी श्री. बर्तक याचे विचार मननीय आहेत —

“निकार या जगो न मिळे काही म्हणून मिधा देही तप पायी” अशी एखाद्या महान् कवीची स्थिति आपण कधी कधी पाहतो. परंतु हा महा पुरुष दाय खाऊन नुसता माया मारीत स्वस्थ बसत राहात नाही. त्याच्या हृदयाच्या रणागणावर नित्य नवे नवे छंदे मुरू असतात हे छंदे जिंकित असताना त्याला जी निराब्ज्याच अशा सभास्य जीवनाची स्वप्ने पडतात, ती स्वप्ने एकत्र करून, आपल्या काल्पनिक जगात काल्पनिक अशी बसाहत निर्माण करून, त्या बसाहतीच्या द्वारे बड पुकारून जेन्दा आपल्या स्वप्नात भासमान झालेल्या जीवनाचा आस्वाद घेत तो शेर पुरुष वावरू लागतो, तेव्हाच मर्या नाटकाचा जन्म होतो असे प्रभावी नाटक प्रेक्षकांची हृदये जिंकण्यास पूर्णे समर्थ असत अशा नाटकाशी प्रेक्षक आपोआप समरस होतात, त्याच्या अभिरुचीला बळप लागते व अशा नाटकांतूनच कौशल्य निर्माण होते व अभिनयपद्धति निर्माण होतात.”

वर्तमानच्या प्रमाणेच चिंतामणराव कोल्हटकरांनीही रंगभूमीकडे प्रेक्षकांचे मन पुन रचून देण्यासाठी कशा तऱ्हेची नाटके लिहिती गेली पाहिजेत या विषयी

आपले विचार प्रगट केले आहेत. कारण तसें झाल्याशिवाय रंगभूमीची त्या काळातील ही अवकळा नष्ट होणार नाही असें त्यांना वाटत होतें.

नाट्यशास्त्र लिहिताना साहित्यिकांनीं आणखी एक गोष्ट लक्षात घ्यावयास हवी. रंगभूमीचा प्राण रजन हा आहे. तो काढून घेतला तर !—उत्तर हवेंच का ? चांगल्या नाटकाचा धर्म करमणूक. भ्रष्टा नाटकात, जें काहीं सागावयाचें असेल, शिकवावयाचें असेल त्या प्रभाचा खटका निर्माण केला गेला पाहिजे. रणदुधुभी नाटकात सेनापतीचें एक वाक्य आहे—‘मी माणसाचा नोकर नाहीं, सिंहासनाचा आहे.’ या वाक्याच्या वेळीं केवढें नाट्य निर्माण होतें ! तिथें बाळग्यातला आणि नाट्यातलाहि ‘खटका’ आहे आणि याच वेळीं या ‘खटका’ मुलें नाटककाराला जें तत्त्व सागावयाचें आहे तें सहजपणें परिणामकारक होतें. रजन करता करताच असें अप्रत्यक्ष शिक्षण रंगभूमीभार्षत खऱ्या नाटककाराला देता येतें. इतर नाटककार नुसतीच चर्चा करीत बसतात व प्रेक्षक उठून जातात !”

या सुमारास क्षपाट्यानें पुढें आलेल्या चित्रपटसृष्टीची सामना देण्याकरिता चिंतामणरावांनीं घर निर्देशिल्याप्रमाणें ‘खटका’ असलेलें पण आटोपशीर असें काहींतरी नवीन रंगभूमीवर यावयास हवें होतें. या काळातील ही गरज पूर्ण करणारा आणि स्वयंपूर्णता, भावात्मक परिणामाची वैयक्तता व नाट्यदृष्ट्या आवश्यक असणारा एकजिनसीपणा इत्यादि गुणांनीं युक्त असलेला ‘एकाकिका’ हा नाट्यप्रकार याच सुमारास लोकप्रिय होऊ लागला. तो प्रभावीपणें लिहिणार अनंत काणेकर, वि. भा. दी पटवर्धन, प्रा कडके आणि १९५० च्या नंतरच्या काळांत गंगाधर गाडगीळ, पु. ल. देशपांडे, रागणेश्वर, कै. मर्ढेकर, बसंत सत्रनीस, विजय तेंडुलकर, रत्नाकर मतकरी वगैरे अनेक एकाकिका लेखक पुढें आले व त्यांनीं जीवनाची विविध अंगे व अत्यंत नाजूक भावानुभाव ह्या एकाकिकेच्या द्वारे प्रकट करायला सुरुवात केली नभोराणीनें आणि नाट्यस्पर्धांनीं एकाकिकेला चांगलाच पाठिंबा दिला व त्यामुलें अरज हा प्रकार क्षपाट्यानें पुढें येऊ लागला आहे. तथापि एकाकिकेचा विचार या प्रबंधात करावयाचा नसल्यामुलें हा मुद्दा एवढ्यावरच सोडून प्रतिपाद्य विषयाकडे वळलें पाहिजे.

१९५० च्या नंतर ‘दुरिताचें तिमिर जावो’ असें काहींतरी रंगभूमीवर घडणार याची स्पष्ट चिन्हें दिसू लागली. या प्रकारणाच्या प्रारंभी उधृत केलेल्या इंग्रजी उतान्यात म्हटल्याप्रमाणें मराठी साहित्याच्या बहिरगात व अतरगात

तसेंच आशय आणि अभिव्यक्तिच्या दृष्टीने बरेच नाविन्य निर्माण झाले व नाट्य साहित्याला एकप्रकारचे 'नवजीवन' मिळाले.

१९५० ते ५७ या काळात बरेकराचे 'भूमिकन्या सौता', विजय तेंडुलकराचे 'श्रीमंत', 'माणूस नावाचे नेट', बाबूराव गोखले याचे 'करायला गेलो एक', माधव कामताचे 'मा निपाद', प्रभाकर रामशेणे याचे 'अशीच एक रात्र येते', पु. ल. देशपांडे याचे 'तुझे आहे तुजपाशी', बाळ कोल्हटकराचे 'दुरिताचे तिमिर जावो', व 'मुबईची माणस', पु. भा. भावे याचे 'विषकन्या' व 'स्वामिनी' रागणेकराचे 'मटाला दिली ओसरी' व 'घाकटी आई', बोकिलाचे 'गुडघ्याला घाशिंग', चिं. य. मराठे याचे 'लोकांचा राजा', मुत्तावाई दिक्षिताचे 'अवलिया', सुर्यवंशीचे 'फूटपायरी', व गो. नि. दांडेकराचे 'जगन्नाथाचा रथ', सरीता पत्की याचे 'नाघा' इत्यादि नाटके मराठी प्रेक्षकांच्या पुढे आली व रंगभूमीचा न्हास झाला आहे अशा कल्पनेने निराश झालेल्या प्रेक्षकांच्या मनात पुनरपि आशेचे किरण उत्पन्न झाले. रंगभूमीच्या पडत्या काळाच्या उत्तरार्धात, तिची जपणूक करण्याचे जे कार्य रागणेकरांनी केले आहे त्यानइल वृत्तमाव दाखविणे अवश्य ठरते. रंगभूमीच्या घाडेसातीच्या काळात विला सारण्याची जी कामगिरी अनेक मंडळींनी सद्भावनेने केली त्याचा परिणाम म्हणून बी. काय आपल्या सरकारने नाट्यकलेकडे कापुलकीने पहायपास सुरुवात केली व शेवटी तिचे पर्यवसान करमणूक कर माफ होण्यात झाले.

१९५० ते ५७ च्या दरम्यानच्या काळात बर उल्लेखिलेली जी नाटके प्रसिद्ध झाली आहेत, त्यांच्यापैकी आपल्याला फक्त सुखान्तिकाच निघारात घ्यावयाच्या आहेत व त्याची सगळ्या शोकांतिकांच्या मानाने बरीच कमी आहे असे आढळून येते. या नाटकांपैकी मामासाहेब बरेकर व मो. ग. रागणेकर यांचा विचार अनुक्रमे नवव्या व दहाव्या प्रकरणात येऊन गेलेला आहे. उरलेल्या तरुण नाटकारात अनुभवाच्या व नाट्यगुणाच्या दृष्टीने श्रेष्ठ असलेले पु. ल. देशपांडे जणू काय या सर्व नवोदित नाटककारांचे सघनायक आहेत. अरु मार्मिक विनोदी लेखक व वरच्या दर्जाचे नाट्यकार म्हणूनच त्यांनी मराठी-बाबक प्रेक्षकांच्या मनात दाडग्या अवेष्टा निर्माण केल्या आहेत. सुखान्तिकाकार या दृष्टीने आता आपल्याला त्यांचे मूल्यमापन करावयाचे आहे.

पु. ल. देशपांडे यांनी 'तुका म्हणे आता' (१९४८), 'भाग्यवान' (१९५३), 'अमन्दार', (१९५४) 'तुझे आहे तुजपाशी' (१९५७) ही नाटके व 'वय मोठ खोटम्' बरोबरसारख्या एकांकिका लिहिल्या आहेत. या नाटकांपैकी 'तुका म्हणे आता' हे तुकायमाच्या जीवनावर आधारलेले अद्यन पारसे लोकप्रिय

हाल नाही 'भाग्यवान' या भाषांतरित नाटकाची अवस्थाहि काहीशी 'तुका म्हणे आता' याप्रमाणेच आहे. 'अमलदार' रशियन लेखक गोगोल याच्या 'दि गव्हर्नमेंट इन्स्पेक्टर' ह्या नाटकाचे कॅम्ब्रेल याने 'इन्स्पेक्टर अनररु' ह्या इंग्रजी भाषांतराचे केलेले मराठी रूपांतर आहे. ते स्वैर रूपांतर असल्यामुळे बरेच सामाविक हाले आहे. कै. माधवराव जोशी यांनीही या नाटकाचे 'नामधारी राजे' या नावाचे एक रूपांतर केले होते. देशपांड्याचा सजेंराव हा बुद्धिमान व कावेभाज वाटतो. माधवरावाचा सजेंराव मान अतिशय भावदा दाखविला गेल्यामुळे त्याच्याकडून हालेला विनोद अधिक दृढ आहे. या प्रबंधात आपल्याला भाषांतरित नाटकाचा विचार करावयाचा नसल्यामुळे 'अमलदार' नाटकाबद्दल जास्त लिहिण्याची आवश्यकता नाही. देशपांड्याची विनोद विलासत रंगलेली कल्पकता 'तुझे आहे तुजपाशी' या नाटकात ठसठशीतपणे नजरेत भरते. 'तुझे आहे तुजपाशी' ही एक उपरोधप्रधान सुलान्तिका आहे. तिच्याविषयीचा विचार पुढे होणारच आहे. देशपांड्याच्या नाटकात आढळून येणारा विनोद सात्विक स्वरूपाचा आणि थबकळ आहे. अज्याच्या विनोदाप्रमाणेच त्यात सहेतुक मूर्तिभजन आहे. त्याच्या विनोदातले चिमटे व त्याची निकोव प्रकृति पाहिल्यानंतर देशपांड्याचा विनोद अज्याच्या व माधवरावाच्या परपरेतील आहे असे म्हणावे लागते. असे असूनहि या तीन लेखकांसाठी पाट माढावयाचे ठरविले तर माधवराव किंवा अत्रे यांच्यापेक्षा देशपांड्याचा पाट वेगळाच माढावा लागेल कारण पु. ल. याच्या विनोदाचे त्याचेच असे एक खास वैशिष्ट्य आहे. त्याच्या सुलान्तिकेमध्ये सम काळीन सम्राजांतील स्वभाववैशिष्ट्ये दाखविली जातात. नीती अनीतीच्या शाश्वत स्वरूपाच्या कल्पना तिच्यात येऊ शकत नाहीत. कारण सुलान्तिकेचे कार्य शाश्वतगूल्यातील फक्त दोषदर्शन करणे हे आहे अज्याच्या प्रमाणेच देशपांड्यांनी सुलान्तिकेची ही मर्यादा ओळखून व्यक्तिगत व सामाजिक दोषावर विनोदाच्या सहाय्याने उपरोधिक हल्ला केला आहे.

या काळखटातील 'जगन्नाथाचा रथ' व 'बाघा' ही नाटके रचना व नाट्यवस्तू या दृष्टीने महत्त्वपूर्ण आहेत. पु. भा. माधे यांचे 'स्वामिनी' हे नाटक एक सुलान्तिका आहे. स्वामिनीचे कथानक 'मादाम पिशी' नावाच्या एका कथेवर आधारलेले असून अतिशय उथळ आहे. ह्या नाटकात शोभा, विभा, या उच्छृंखल वृत्तीच्या कॉलेजकन्यका रंगविल्या असून त्यांचे चित्रण अतिशय अस्वभाविक वाटते. विशेषतः या दोघी जेव्हा जेव्हा जगन्नाथच्या घरी येतात त्यावेळी त्यांचा विह्वरण व आचरटपणा कमाल मर्यादेला पोचतो. (अ. १ ल. पृ. १५) शोभा आणि विभा यांच्या स्वभावातील ही विकृति हे जसे या सुलान्तिकेचे हास्यकारण आहे, तसेच काशीची यात्रिक बागणूक हेहि एक हास्यकारण आहे. विचारलेल्या

प्रश्नावर 'हो' किंवा 'नाही' एवढेंच उत्तर देणाऱ्या काशीकडे पाहून प्रेक्षकांना मनापासून हसू येतं अज्याच्या 'पराचा कावळा' या नाटकात कौशिक वासतीच्या भीतीने काताळा आपल्या खोलीत दडवून ठेवतो इथेहि विभाच्या भीतीने जगन्नाथ शोभाळा व नंतर निमाळा यातल्या खोलीत दडवितो परंतु त्यानंतर अज्यानी त्या नाटकात या प्रसंगाहून केवदावरी हास्योत्पादक व प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण केला आहे ! केशवकाकाना सलाम करून जाणाऱ्या पुव्ही गणवेषातील विभा आणि शोभा यांच्याबद्दल केशवकाकाच्या तोंडी घातलेला बाष्कळ व हीन विनोदाचा नमुना पाहण्यासारखा आहे.

जगन्नाथ — ती गायच आहे काका !

केशव — अरे काय वेढविड सगल ओह का काय तुला ! ती गाय आहे !

जगन्नाथ — गाय म्हणजे आपल-आपल—

केशव — अरे, आपल काय नि तुपल काय ! ते दोन प्राणी पुलिंगी का म्हीलिंगी ते मला क्षपयेवर सांगता नाही येणार !

अद्यावृत्तीने 'पोरी', 'घोरी', 'अनगरगच्छात्रासमोरची तुकारामाची गाथा' वगैरेसारखी सद्योपने काशी, शोभा व विभा या मुलींच्या वाचप्रीत पापरून ठिकठिकाणी औचित्यभंग केलेल व त्यातून हास्यनिर्मिती केलेली दिसते. तिसऱ्या अंकात 'जडुनाशक प्रेम', सार्वजनिक प्रेम, कलात्मक प्रेम, 'आर्थिक प्रेम' इत्यादी ज्या प्रेमाच्या व्याख्या जगन्नाथ बरो त्यातील उपरोक्त पाहून प्रेक्षकांना हसून पुरेवाट होते. गाण आणि रडगाण, योगायोग आणि कर्मयोग, विविध वीं सविप्र धगैरें शाब्दिक कोण्यातील विनोद 'वेड्याचा वाजारा'तीं देशगडेची आढवण करून देतात

या नाटकात प्रमेयाची भातगढ नाही, मजेदार घटना, राटकेनाय सवाद व काहीसा गिऱूपकी पाटाची विनोदी पार्श्व एवढ्या मादबलावरच या सुखान्तिकेचा सवार उभारला आहे असे समजून चालणाऱ्या प्रेक्षकांच्या भी भावे यांनी तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी एकादम अनेकाभंग केला आहे. नाटकाच्या शेवटी गडकऱ्याचे अनुकरण करणाऱ्या मोह त्यांना आवरला नाही म्हणून म्हणा किंवा 'जे दुःखाची परीक्षीमा गाढतें तेंच गरें प्रेम' हे तल्लकान प्रेक्षकांच्या गळी उतरविण्यासाठी म्हणा, त्याची काही स्वतःचें बोट कापून घेतें —

जग—हे तू काय केरेस काशी !

काशी.—जे सीतेन शिस्सल, पार्वतीन शिस्सल, सावित्रीन शिस्सल ! जें आमच्या पूर्वीच्या पिढ्यांनीं केल आणि पुढच्या पिढ्याहि करत राहतील ! जें आमच्याफडून नेहमी मागितल गेल, आणि जें आम्ही नेहमी दिल ! १

अशा रितीनें स्त्री-विषयक आमच्या समाजाच्या पारंपारिक कल्पना काशीच्या तोंडीं घालून येथें उत्कट नाट्य साधण्याचा प्रयत्न पारसा यशस्वी झाला नाहीं व त्यामुळे ३ व्या अनावर्षान्तच्या होणाऱ्या हास्यपरिणामाला मात्र बाध जाली आहे.

श्री बाबूराव गोखले यांनीं काही प्रहसनात्मक मुत्तान्तिका लिहिल्या आहेत. त्यापैकी त्यांची 'करायला गेलों एक' ही मुत्तान्तिका घरीच गाजली व तिचे अनेक प्रयोगहि झाले आहेत.

गोखल्यांनीं आचार्य अत्र्याच्या विनोदाचा आदर्श स्वतःपुढें ठेवलेला दिसतो. ते अत्र्यांना आपले गुरू मानतात. तथापि गुरूप्रमाणें ते अविस्मरणीय विनोदी रेखा निर्माण करू शकत नाहीं. त्यामुळे त्यांच्या नाटकात फक्त कोट्या व व्यक्तिनिष्ठ विनोदच फक्त शिष्टक राहिला आहे. 'करायला गेलों एक' या मुत्तान्तिकेंत मामा बरेरफराच्या विडी ओढण्यावर अशाच अस्तील व हीन कोट्या करून विनोद निर्मिती केली आहे. गोखल्यांच्या विनोदात कल्पकता आहे हें मात्र मान्य करावें लागतें. दिवसेंदिवस त्यांच्या प्रहसनात्मक मुत्तान्तिकेचें स्वरूप अधिक स्वच्छ व सुंदर होईल अशी आशा नाटकावयास हरकत नाहीं.

वेड्याचें चौकोन ही मुत्तान्तिका (१९५२) व 'पाच नाटिका' (१९५३) लिहिणारे गंगाधर गाडगीळ यांच्यावद्दल या ठिकाणी थोडा विचार करावयाचा आहे

श्री. भाव्याप्रमाणेंच गंगाधर गाडगीळ यांनीं कथालेखक म्हणून मराठी साहित्यातील मानण्यांमध्यें मानाचें पान मिळविलें आहे. त्यांच्या 'वेड्याचा चौकोन' या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत त्यांनीं पुढील उद्गार काढून या प्रहसनामागील उद्देश स्पष्ट केला आहे ते लिहितात—

' रेडिओकरिता लिहिलेल्या तीन नाटिकांच्या कल्पना नंतरहि माझ्या डोक्यात घोळत होत्या आणि त्यांच्या आपोआप झालेल्या सकलनातून हें छोटें नाटक निर्माण झालें आहे. निवळ गमत म्हणूनच मी त्या नाटिका लिहिल्या होत्या आणि त्याच भुमिकेवरून हें नाटकहि लिहिलें आहे एखादी कलाकृति निर्माण करताना जो एक प्रकारचा वाटेभोवणा लेवक दाखवीत असतो, कलात्मक मूल्याविषयी जी जागरूकता दाखवितो ती हें नाटक लिहिताना मी विशेषरीर दाखवलेली नाही स्वरूपानें जसें वाटलें तसें लिहित गेलों . . . " २

गाडगीळाच्या बरोल रुजूली जवानामध्ये बराच विनय आहे असे म्हणावे लागते. कारण त्याच्या मते स्वैरपणे लिहिलेल्या या प्रहसनात्मक नाटकाचा एक नव्यापैकी 'सुत्रांतिका' असाच उल्लेख करावा लागतो. एक पडके घर व त्यात असून रहस्यकथा लिहिणारा, बेगुमान हा रहस्यकथा लेखक यामुळे कथानकामध्ये रहस्यमय गुतागुत निर्माण झाली असून त्यातूनच हास्यविनोदाचे तुपार उडतात. रहस्यमयता, भिचित्र वेप, अवास्तव प्रसंग, शाब्दिक व कल्पनानिष्ठ विनोद, मारपीट इ. सर्व प्रकारची हास्यकें यात भरपूर प्रमाणात वापरली असून त्यातून हे विनोदी कथानक पुढेत जाते. रहस्यकथा व वृत्तपत्रीय कोडी याचा छंद असणाऱ्या सिंधूतार्डे, बऱ्या व कुदा याचे स्वभावचित्रण उपरोधिक असून त्याच्या प्रत्येक वाक्यातून विनोद ओसडतो त्या या रचनायातीत ही विवर्तित नाटकाच्या तिन्ही अंगातून खेळवर यातावरण निर्माण करण्यास उपयुक्त झाली आहे.

याच कालखंडातील बाळ कोल्हटकर यांनी लिहिलेले व प्रहसन (Farce) आणि सुत्रांतिका (Comedy) यांच्या सीमारेषेवरील 'मुबंजीची माणस' या नाटकाने रसिकांच्या मनात या तरुण नाटककाराविषयी बऱ्याच अपेक्षा निर्माण केल्या व त्यातील बऱ्याच अपेक्षा त्याच्या 'आकाशगंगा' (१९५८) या कल्पनारम्य सुत्रांतिकेने पूर्ण केल्या असे म्हणावे लागते तथापि-'आकाशगंगा' हे नाटक प्रस्तुत प्रसंगाच्या मर्यादेत येत नसल्यामुळे त्याच्या 'मुबंजीची माणस' या नाटकाचाच पक्ष येथे विचार करावयाचा आहे. 'मुबंजीची माणस' या सुत्रांतिकेकें कथानक गैरसमजाच्या अेका गोड घोटाल्यातून फुलत जाते. नाना पाटीलच्या मनातून शामरावचे लग्न सारजा या खेडबळ व साध्या मुलीखोर न्हावे असे असते. पण शामरावाने आपला प्रीनिमिशह व्यगोदरच शाखानखोर उरवून घेतलेला असतो. अतिवथात नाना पाटील सारजला घेऊन मुबंजीला येतात सारजा ही स्वेयंपावीण व तिचे वडील, हे घरकामासाठी ठेवलेले गडी असा समजूतीचा घोटाला होतो. शेवटी या गुतागुतीची उकल होऊन शेवट गोड होतो. विनोदी प्रसंगावर आधारलेली कथावस्तू सुत्रसुत्रीत पण चमकदार रंगद, मनुष्य स्वभावाच्या काही विवर्तित पैलूवर टाकलेला मजेदार प्रकाश इ. अनेक कारणास्तव निर्माण झालेल्या स्वभाविक विनोदावर नाटककाराच्या बुद्धिच्या इद्रधनुष्या छटा पडलेल्या आढळतात.

बाळ कोल्हटकराना कोटीपूर्ण विनोदाचे फार वेड आहे त्यामुळे क्वचित् प्रसंगी कोटिपुक्त विनोद साधण्यासाठी ते औचित्याच्या पातळीवरून खाली येतात कोटीन पुलविण्यासाठी रवादातील चारपाच वाक्ये रचवी घातल्यानंतर मग पुन्हा कथानकाला गति मिळते त्याच्या चालू वयात रंगभूमीवर आलेल्या, 'आकाशगंगा' या नाटकातील उपहासगर्भ विनोदाच्या सूक्ष्म छटा व विनोदी पात्रांच्या चित्रणाची सगळी 'मुबंजीची माणस' यात सुतराम दिवून घेत नाही.

त्याच्याकडून मुघईच्या माणसामध्ये जो औचित्यभगपूर्ण विनोद निर्माण झाला आहे. त्याची पालील उदाहरणे पहावी —

वसत — भन् घर का ताअी, आज परन नाही येणार मी अिरुड ! तिकडेच राहाणार आहे रात्री !

शाम — होय का ! बरोबर, रडिणी आहेत ना त्याच्या तिय !

वसत — अस काय पर भाऊजी, तुम्हीं तिकडेच बघत होतात की !

शाम — तिकड ! कुठ तिकड !

वसत — त्या कोऱ्यावर, ती मालगाडी उभी होती तिय !

शाम — मालगाडी ! कसली मालगाडी !

वसत — नाही कां ती ! मालची गाडी ! कॉलेजच्या मुलींची मोटार !

बाळ कोल्हटकर यांच्या नाटकानून घर दिलेव्या प्रमाणे काही औचित्यभग करण्यासारखी विनोद स्थळे असलीं तरी त्याची कल्पनारम्यतेतून आणख, बुद्धि मत्तची चमक व निश्चित तऱ्हेचा आकार घेऊ पहाणारी ऐक्यकर भाषाशैली या गुणारुडे पाहिल्यानंतर नव्या युगातील सुखान्तिकेच्या क्षेत्रात ते बहुमोल कामगिरी करतील अशी त्यांच्या विषयी उमेद वाटत

चाहू युगातील आणखी एका नवोदित तर्क नाटककारांनी प्रेक्षकांचे मन आकर्षित केले आहे व ते म्हणजे 'माणूस नावाचे बेट' हे नाटक लिहिणारे विजय तेंडुलकर हे होत तथापि त्यांचीं सर्व नाटके गंभीर स्वरूपाची असल्यामुळे त्यांच्या विषयी या ठिकाणी विचार करण्याची आवश्यकता नाही

आज कामगार रगभूमीवर अनेक नाटककार, आणखी नाटके लिहून भ्रमजीवी प्रेक्षकांचे मनोरंजन करित आहेत विचिहूना 'मराठी रगभूमीच्या पिढेहाडीच्या काळामध्ये या नाटककारांनी कामगारांच्या जिद्दाळ्याच्या विषयावर नाटके लिहून रगभूमीला जिवंत ठेवण्याचे कार्य केले जिद्दाळ्याचे विषय, सरळ सुबोधभाषाशैली, उत्कट नाट्य आणि शुन्या नाट्यपरंपरेची आस्था इ विशेषांनी युक्त अशीं नाटके लिहिणारे, श्री. आयरे, श्री. दुदवडकर, श्री चव्हाण, श्री. सावत, श्री आबासाहेब आचरेकर यांचा आवर्जन उल्लेख कराय लागतो नाटकाच्या सर्वेच्या व प्रायोगिक मूल्याच्या बाबतीतील उच्चार, श्री आयरे व श्री आबासाहेब आचरेकर यांनी गाठला आहे श्री आयरे यांच्या नव्याच सुखान्तिका 'Tragic Comedy' या सदात पडतात. या नाटककारांमधीं वसंत दुदवडकर यांच्या 'लोली पाहजे' या महसनात्मक सुखान्तिकेचा येथे थोडा विचार देण आवश्यक आहे

'लोली पाहजे' याचे कथानक सध्याच्या जागेच्या टचारवर केलेले विडम्वन आहे. एकाच खोलीत राहणाऱ्या पाच मित्रांच्या जीवनातील विनोदी घटना

यात रंगिनी आहे. दुसऱ्याद्वाराच्या नाटकावर सिनेमाच्या वातावरणाचा बराच परिणाम झालेला दिसून येतो. त्यामुळे त्याच्या नाटकांनीच स्वभावलेखन व प्रयोग उभे राहतात. नाटकाच्या अंतरंगापेक्षा बहिरंग गुलबिण्याकडे त्यांनी अधिक लक्ष दिले आहे. त्याच्या नाटकांतील पात्रे सिनेमातील भाषा बोलतात, सिनेमातील कोण्या घरतात. इतकंच नव्हे तर सिनेमातल्या प्रमाणेच वेशभूषा—वेशभूषा करू शकतात. कृत्रिमता हा दुसऱ्याद्वाराच्या सुनांतिकेतील विनोदाचा एक दोष असला तरी त्यांनीही नवसुगातील सुखान्तिकेचा विकृत करण्याच्या दृष्टीने त्यांनी कामगिरी केली आहे हे दोळ्याआड कळून चालणार नाही.

या कालखंडातील नवोदित तरुण सुनांतिकाकारांनी आत्मप्रत्यपकारी कलाकृती निर्माण करून मराठी रंगवाच्या मनातील रंगभूमीच्या भवितव्याविषयीची चिंता व साक्षरता दूर केली आहे. इतकंच नव्हे तर गेल्या दोन तीन वर्षांतील नाटकाचा नवा घाट आणि आकार पाहिल्यानंतर नव्या बळगाची नेमवणाली मराठी रंगभूमी निर्माण होईल अशी आशा वाटू लागली आहे.

आजचे नाटक पाहिल्यानंतर ते पार काळपर्यंत लक्षात राहत नाही. कारण त्याच्या कथानकाला कथा नसतो कथावस्तूची ही अधिकता किंवा अस्पष्टता सर्व साधारण प्रेक्षकांना वेलावयास कठीण जाते आणि म्हणूनच आजच्या नव्या नाटकांमध्ये प्रायोगिक मूल्ये नाहीत इत्यादि आरोप, आज चौहोनाजूती ऐकण्यास मिळतात तथापि हे अपसमज दूर केले पाहिजेत नव्या युगात मनोरंजनाचे अनेक प्रकार पुढे आणल्यामुळे प्रेक्षकांना विभागला गेला आहे. त्यामुळे पूर्वीच्या टारानिक संकेताप्रमाणे एखाद्या नाटकाचे मूल्य त्याच्या झालेल्या प्रयोगाच्या संख्येवरून ठरविणे अप्रस्तुत ठरेल. आजची रंगभूमी स्फुटतेकडून सूक्ष्मतेकडे जाऊ लागली आहे ही गोष्ट दृष्टीआड कळून भागणार नाही.

१९५० ते १९५७ या कालखंडातील लिहिल्या गेलेल्या सर्व नाटकाकडे पाहिले असता, सुखान्तिकापेक्षा, अतर्मुक्त व करुण गभीर नाटकांची आणि शोकांतिकांचीच अधिक प्रमाणात निर्ज होत आहे असे आढळून येते.

स्वातंत्र्योत्तरच्या काळात झालेल्या अर्थव्यवस्थेतील विघाडांमुळे, रोग उत्पन्न होणारे नवे प्रश्न व नव्या समस्या समाजाला भडसावत आहेत व त्यामुळे आजच्या जीवनविषयक निष्ठेला दिसके बसत आहेत अशा संकटनांच्या काळात प्रत्यक्ष जीवनाची व त्यातून निर्माण होणाऱ्या साहित्याची नवी मूल्ये निर्माण होणे अपरिहार्य आहे या सर्व परिस्थितीचा परिणाम सुनांतिकेतील विनोदाच्या स्वरूपावर होणे स्वाभाविक आहे आजच्या विनोदाचे स्वरूप निर्मल व प्रसन्न नसून त्यात हेटाळणी, कुचेष्टा व उपरोध हे तीन विशेष, प्रमुखस्थाने दिसून येत आहेत व त्यामुळे सुखान्तिकेला एक नवे बळण व नवा घाट येऊ लागला आहे. हे नवे बळण इष्ट की . अनिष्ट याचे उत्तर पुढे येणऱ्या काळाने दावयाचे आहे.

सुखान्तिकेचे प्रकार आणि कांहीं मराठी सुखान्तिका

‘इंग्रजीतील ‘कॉमेडी’ या नाट्यप्रकाराला मराठीमध्ये पर्यायसूचक शब्द प्रत्येकाने आपापल्या मताप्रमाणे दिलेला आहे. ट्रॅजेडी ह्या प्रकाराला ‘शोकान्तिका’ किंवा ‘शोकात्मिका’ असे दोन पर्यायसूचक शब्द मराठीत बहुधा वापरलेले दिसतात. वास्तविक पदातां मराठी नाटकांला ज्या भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्राचा आचार आहे, त्यांत नाटकाच्या शेवटी ‘आनंदी आनंद’ असावा असे त्याने सांगितले आहे. त्यामुळे आपल्याकडे ‘ट्रॅजेडी’ व ‘कॉमेडी’ असे दोन भेद पूर्वी मानीत नसत. या खेरीब सनातन काळापासून आमचा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन उदात्त असल्यामुळे ‘आत्मा अमर’ आहे ही कल्पना आपल्या रक्तामध्ये मिनली आहे. मृत्यू ही आपल्याकडे दुःखदायक घटना मानलेली नाही. कारण या घाबरीत आमच्याकडे उच्च पातळीवरून विचार झालेला आहे. मृत्यू हे जीवाशिवाची भेट करविण्याचे एक माध्यम, ही कल्पना अभिप्रेत आहे. रंगभूमीवर मृत्यू दाखवितां कामा नये या भरतमुनींच्या दंडकामुलंघ की फाय भाषाचे ‘उलूभग’ किंवा भयभूतीचे ‘उत्तररामचरित’ या सारख्या नाटकांचा अन्वाद बगळल्यास संस्कृत भाषेतील नाटकांमध्ये शोकांतिका आढळून येत नाही.

युरोपीय साहित्याच्या साहचर्यानेच आपण कॉमेडी व ट्रॅजेडी असे दोन भेद करून लागलो. कॉमेडी म्हणजे असा एक नाट्यप्रकार, की जो आपले मनोविनोदन करतो आणि आपणास हंसवितो. परंतु याचा अर्थ, त्या नाट्यप्रकाराला दुःख या भावनेचा स्पर्शही होता कामा नये असा एकांगिक करण्याचे कारण नाही. मानवी जीवनात सुखदुःखाची मेसळ झालेली असते. नाटक हे संसाराचे चित्र असल्यामुळे, जीवनाचे सुखदुःखमिश्रित स्वरूप त्यांत प्रतिबिंबित झालेले दिसणे स्वाभाविक आहे. मात्र कॉमेडीमध्ये दुःख तीव्र स्वरूपात असू नये, असा एक संकेत आहे. कॉमेडीतील पात्रांना दुःखाची किंवा सकटाची झळ एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच लागली पाहिजे.

१. ज्या नाटकाचा शेवट सुखांत होतो ती ‘कॉमेडी’ असा अर्थ अभिप्रेत घेऊन ‘सुखान्तिका’ हा पर्यायसूचक शब्द कॉमेडीला देण्यात आला. तथापि केवळ शेवट सुखी आहे म्हणून ती कॉमेडीच होईल असे नाही, कॉमेडीचा गाभा हा आनंददायक असला पाहिजे, या मतप्रणालीतून कॉमेडीला ‘सुखात्मिका’ म्हणण्यांत येऊ लागले. कॉमेडीचे रोखकर व हलकेफुलके स्वरूप लक्षात घेऊन कोणी तिला ‘प्रमोदिका’

तर कोणी तिला 'आमोदिका' म्हणायचा सुरूवात केली. नाटकात आनंदनिर्मिति होण्यास हास्यकारणाची आवश्यकता असते त्यावरून कॉमेडीला 'हास्यात्मिका' म्हणजे असाहि एक विचार पुढे आला. मतामतांचा हा गलबला लक्षात घेऊन तसेच 'जे नाटक पाहून कथानकाच्या पर्यायस्थान सद्यथात प्रेक्षकांच्या भावना संपुष्ट होतात ती कॉमेडी' ही तिची मुटसुगीत व्याख्या लक्षात घेऊनच 'मुत्तान्तिका' हा पर्यायस्थानक शब्द या प्रवधात वापरला आहे. पाचव्या प्रकरणात पाश्चात्य लेखकांनी व टीकाकारांनी वेळेच्या मुग्नतिकेच्या व्याख्या दिल्या आहेत, त्यावरून फेबल मनोरंजन करणे एवढे मर्यादित स्वरूपाचे तिचे प्येय नसून त्याशिकाम तिचे इतरदि हेतू असतात. मानवी जीवनाची सधेे च जीवनातील वैचित्र्यातहि दिवून येणारे एकसंधी स्वरूप, उत्कट भावनात्मकता, इत्यादि महत्त्वपूर्ण निपयाचा तिच्यात अंतर्भाव होत असल्यामुळे तिचे यथार्थ स्वरूप, ग्रहणापेक्षा वेगळे असते. फेबल हास्योत्पत्तीच नव्हे तर कल्पनारम्यता, आल्हादकत्व, रमणीयता, आनंद या व अशा गुणविशेषांचा तिच्यात समावेश म्हणा लागतो. त्यामुळे तिचे स्वरूप व्यापक व समाह्वर झाले आहे. शोकांतिकेचे स्वरूप नियमित असून तिचे अतःस्वरूप लक्षात्तेवर अधिष्ठित असते. त्यामुळे तिचे स्वरूप मुत्तान्तिका भौतिक असते. पण मुत्तान्तिका मानवी जीवनातील सध्यांतून निर्माण होत असल्यामुळे तिचे स्वरूप भौतिक असते.

मुत्तान्तिकेची निर्मिति माणसाच्या विनोदी इत्तीतून होत असते, त्यामुळे विनोदाचे वेगवेगळे प्रकार, त्याचप्रमाणे अद्भुतरम्यता, वास्तवता, कल्पनारम्यता, सामाजिक सुधारणेचे प्येय इत्यादिकावरून मुत्तान्तिकेचे अनेक प्रकार समवतात.

शुद्ध मुत्तान्तिकेतील हास्य निहेतुक, विशुद्ध व सुखदायक असते. तसेच ते साक्षेे नसते. पण समाजाची सुधारणा करण्यासाठी जेव्हा हास्याचा उपयोग केलेला असतो तेव्हा ते कुचेष्टामय, उपहासमर्म किंवा उपरोधिक असते. कारण या ठिकाणी हास्याला दोन भूमिका पार पाडावयाच्या असतात. एक म्हणजे दोष-दिग्दर्शन करणे व दुसरी म्हणजे दोषनिर्मूलन करणे.

जीवनातील प्रेमाला मुत्तान्तिकेच्या कथावस्तूच्या दृष्टीने पार महत्त्व आहे. असे कथानक स्वामाधिकपणेच फुलत जाते व यशस्वी होते. पण यारोरीजहि मुत्तान्तिकेचे विषय असतात व ते म्हणजे मनुष्य स्वभावातील विसंगतीचे दर्शन, पट्टिपूचे अवस्थे व प्राप्ति किंवा सर्वसामान्यपणे गृहित धरलेल्या स्वभावगुणांच्या पेक्षा कमी दर्जाचे किंवा विसंगत स्वभावधर्म अथवा सामाजिक चालीरीतीतील दोग व पोकाळरणा अत्यादि होत. उन्मुखल झालेल्या व्यक्तिगत स्वभावाचे व सामाजिक जीवनाचे व्यवस्थापन व सुधार मुत्तान्तिका करीत असते.

सुत्थान्तिकेंतील पात्रे प्रातिनिधिक असतात. तें समकालीन (Contemporary) नमुने असतात. परंतु त्यामोबरच तीं पात्रे वैश्विकहि (Universal) असतात. उदाहरणार्थ 'सशयवड्डोळातील फाल्गुनराव हा सशयी स्वभावाचा एक विशिष्ट मनुष्य आहे. म्हणून तें पात्र समकालीन आहे. पण त्यामोबरच त्याच्यासारखी सशयीवृत्ति कोणत्याहि देशात किंवा कालखंडात आढळून येते म्हणून हें पात्र वैश्विकहि म्हणावयास हरकत नाही. यानदल निकोल या मयकाराचें पुढील मत पहाण्यासारखें आहे.

"There are, then in high comedy two main suggestions first that the characters are not the characters peculiar to one age or to one place, and, second, that the comedy as a whole is but a part of, or a mere symbol of, the larger world of society beyond it" ¹

सुत्थान्तिकेंतील पात्रे ही वनिष्ठ दर्जाची असावीत असा एक सवेत आहे. तथापि ज्या ठिकाणी सुत्थान्तिकेचा विषय ऐतादें सामाजिक व राजकीय प्रमेय असतें तेव्हा तिच्यातील पात्रें उदात्त वर्गच्या घरातीलहि असू शकतात. सुत्थान्तिकेंत येणारी अर्धवट किंवा लोकविलक्षण पात्रेंसुद्धा जगामध्यें कुठें ना कुठें तरी आढळून येतात.

या सर्ग गोष्टी लक्षात घेतल्यास सुत्थान्तिकेचा उद्देश, कथावस्तू, पात्रें व त्यातील हास्यकारण यावरून तिचें वेगवेगळें प्रकार कल्पिता येतात.

बोनामि डॉन्री यानें पुढीलप्रमाणें सुत्थान्तिकेचें प्रकार कल्पिले आहेत. टीकात्मक सुत्थान्तिका (Critical Comedy) या प्रकारात दुर्गुणाची चेष्टा व सद्गुणाना पुरस्कार केलेला असतो. ही चेष्टा म्हणजेच दुर्गुणाला दिलेली शिक्षा होय असें तो म्हणतो ² ज्या सुत्थान्तिकेंत कुठल्याहि प्रकारच्या नैतिकमूल्याचा दूरान्ययानेंसुद्धा विचार केलेला नसतो अशा सुत्थान्तिकेला तो 'मुक्तसुत्थान्तिका' (Free Comedy) असें संबोधितो.

सुत्थदु पाचें मिश्रण ज्या सुत्थान्तिकात बेमादमपणें झालें अगून सुत्थ व दु स यात फक्त विरविरीत पडदाच असतो, तेव्हा डॉन्री तिला श्रेष्ठ सुत्थान्तिका (Great Comedy) असें म्हणतो.

त्यानंतर डॉन्री कॉमेडीचें स्वभावप्रधान सुत्थान्तिका (Comedy of Manners) आणि विनोदप्रधान सुत्थान्तिका (Comedy of Humour) असें दोन प्रकार मानतो.

1 The Theory of Drama page 180

2 Restoration Comedy page 12, 13, 14, 15

विलाई स्मिथ याने विनोदप्रधान सुत्रांतिका (Comedy of Humour) आणि कल्पनारम्य सुत्रांतिका (Romantic Comedy) या दोन प्रकारावर अधिक भर दिला आहे ' त्याच्या मते विनोदप्रधान सुत्रांतिकेत अधिक भर विनोदावर असतो. कल्पनारम्य सुत्रांतिकेत, अदभुतता, कल्पनारम्यता व काव्यात्मकता तशीच रहस्यमयता आढळून येते

ए. निकोल याने सुत्रांतिकेचे पाच प्रकार मानले आहेत त्यांमधीं स्वभाव प्रधान व कल्पनारम्य ह्या दोन प्रकारांमधल दोंघी व विलाई स्मिथ यांचे मत आपण पाहिले. निकोल या दोनांखेरीज आणखी तीन प्रकार मानतो प्रहसनामय सुत्रांतिका (Farceal Comedy) या प्रकारात कुठल्यातरी अतिरिक्त पद्धतीने प्रेक्षकांचे मनोरंजन करून त्यांना हसवारे एवढाच उद्देश असतो पण व त्याच्या क्रिया-प्रतिक्रिया असूनच हीन दर्जाच्या असतात. कधी कधी विनोदी प्रसंग निर्माण करण्यासाठी स्वभावचित्रणाकडे अनिष्टात दुर्लक्ष केलेले असते. त्याने वर्णन केलेला आणखी एक प्रकार म्हणजे सुखदुःखान्तिका (Tragi Comedy) या प्रकारात शोकाची घनछाया पडलेली असते तिचा शब्द जरी गोड झाला तरी प्रेक्षकांचीं मने त्यातील शोकाच्या धाम्यावर हलकानत रहातात. निकोलने सूत्रविलेख्या तिसऱ्या प्रकाराला तो रहस्यप्रधान सुत्रांतिका (Comedy of Intrigue) असे संबोधितो. यात रहस्यमयतेला खूप वाव असून दुष्टाचाच सोंग घेणे, बपातर घेणे, बुरजा घेणे, निरुपद्रवी कारस्थाने करणे, वेगळे प्रकार असतात.^१

सुप्रसिद्ध नाटककार व टीकाकार कॅप्टन मा. कू. गिंदे यांनी आपल्या ' नाटक-शास्त्र आणि तत्त्व ' या नामध्वनिपक धाखीव ग्रंथामध्ये नॉर्मन सी या ग्रंथकाराने केलेल्या सुत्रांतिकेच्या वेगवेगळ्या प्रकारांना अनुसरून मराठी सुत्रांतिकेचे जे प्रकार निश्चित केले आहेत तेहि या ठिकाणी विचारात घेतले पाहिजेत

- (१) Farceical Comedy प्रहसन
- (२) Character Comedy स्वभावनिष्ठ
- (३) Crazy Comedy बोरकट, विदुषकी
- (४) Light Comedy सोप्या विनोदी
- (५) Musical Comedy संगीतमय
- (६) Personality Comedy व्यक्तिनिष्ठ

सुखान्तिकाचे हच प्रकार आलटून पालटून वेगवेगळ्या पाश्चात्य टीकाकारांनी मान्य केले आहेत. मराठीतील सुखान्तिकाचें प्रिय, पार्ने, प्रमेय, विनोदाचें प्रकार इत्यादि लक्षात घेऊन या प्रवाता काहीं निवडक सुखान्तिकाच मूल्यमापन करण्यासाठी रालील प्रकार निश्रित केले आहेत.

- (१) कल्पन रम्य सुखान्तिका (Romantic Comedy)
- (२) स्वभावप्रधान सुखान्तिका (Comedy of Manners)
- (३) प्रसगनिष्ठ सुखान्तिका (Comedy of Situation)
- (४) प्रहसनात्मक सुखान्तिका (Farical Comedy)
- (५) सुखदुःखान्तिका अथवा मिश्र सुखान्तिका (Tragi-Comedy)

वर ठरविलेल्या वर्गीकरणाप्रमाणे मराठीतील प्रथितयश नाटककारांच्या काहीं सुखान्तिकाचें यानगी दाखल परीक्षण करणें आवश्यक आहे.

कल्पनारम्य सुखान्तिकेतील वातावरण अद्भुतरम्य असून काव्यात्मकता हा तिचा आत्मा असतो. यातील हास्याचें स्वरूप निहंतक असत. कथानक, घटना, संवाद व पार्ने आनंदमय आरेत असे पाहून प्रेक्षकांमध्ये सुखमूलक हास्याची निर्मिती होते. ज्या मानानें आनंद शुद्ध असेल त्या मानानें हास्याची द्युचिता वाढते. शेक्सपियरच्या सुखान्तिकेतून आपल्याला अशाच आनंदाचा लाभ होतो. शकुन्तला सारगें जगप्रसिद्ध नाटक पहात असतानादि आपल्याला अशीच सुखद अनुभूति मिळते. आपल्याकडील किलोस्कर, कोल्हटकर, व गडकरी यांनी अशा नितातमुन्दर कल्पनारम्य सुखान्तिका लिहून नाट्यशास्त्रांमध्य मोलाची भर घातली आहे. त्यापैकी किलोस्कराच्या सोभद्र नाटकाचा प्रथम विचार करावयाचा आहे

श्रीकृष्ण भगिनी सुभद्रा दिचें अर्जुनार प्रेम होतें. परंतु चलणमानें तिला दुयेंधनाला देण्याचें ठरविलें. यावेळीं अर्जुन त्रिदही सन्यास घेऊन तीर्थयात्रेला निघाला होता. अशा पंचप्रसगीं श्रीकृष्णानें कष्टनाटक रचून अर्जुन-सुभद्रेचा विवाद कसा घडून आणला हा कथामाग किलोस्करांनी मोठ्या कुशलतेने या नाटकात रगविला आहे. कथानकाचा धागा जरी महाभारतातला असला तरी किलोस्करांनी जल्पत कल्पनारम्य पद्धतीने त्याचा उपयोग करून घेतला आहे आणि नाटकाचें कथानक पुलविलें आहे. सोभद्र नाटकाला सुखान्तिका म्हणून मराठी नाट्यक्षेत्रात अनन्यसाधारण स्थान मिळालें आहे

कल्पनारम्य सुखान्तिकेच्या दडकाप्रमाणे अर्जुन-सुभद्रेचें एकमेकार असलेलें प्रेम हा यातील मुख्य विषय आहे. या नाटकातील पार्ने पौराणिक काळातील जरी असली तरी त्यांना प्रेक्षरापुढ आणताना समकालीनाचाच आभास किलोस्करांनी

उत्पन्न केला आहे. नाटक पाहून घरी जाताना प्रेक्षकांच्या मनात घोळणारी 'सुमद्रा' ही एक महाभारतकालीन राजभगिनी या राजकन्या नसून एकादी नेहमीच्या परिचयातील समकालीन (Contemporary) सुंदर तरुणीच अस्ते.

या नाटकाचे कथानक सुभद्रा-अर्जुन विवाहासारखे अगदी साधे आहे. कृष्णाच्या योजनेप्रमाणे सुभद्रेला पळवून नेणाऱ्या घटोत्कचाचा प्रवेश सोडला तर ज्यांना नाट्यमय घटना (Dramatic Incidents) म्हणता येतील असे या नाटकात नाहीतच. फार झाले तर क्विमणी जेव्हा यतीप्रेषधारी अर्जुनाला ओळखते त्यावेळीं एक लहानसा विस्मयजन्य नाट्यप्रसंग निर्माण झाला आहे-तेवढाच !

अर्जुन पहिल्या अंकात रंगभूमीवर येतो. त्या नंतर तो चौथ्या अंकामध्ये प्रेक्षकांसमोर दिसतो. सुभद्रा पहिल्या अंकानंतर एकदम तिसऱ्या अंकात दृष्टीला पडते. अशा रीतीने नायक व नायिका यांना रंगभूमीवरून दीर्घकाल, गैरहजर ठेवून नाटकातील रक्षाचा परिपोष करण्याचे क्लिंस्कराचे नाट्यकौशल्य अप्रतिम म्हणावे लागते.

कल्पनारम्य नाटक म्हटले की त्यातील रम्यता रसिकाना बंध लावते व त्यांतूनच त्यांना आनंद प्राप्त होत असतो. या नाटकातील, अर्जुन, सुभद्रा यांच्यातील उत्कट प्रणयभावना, कुष्णकृष्णिणीचा संयमित शृंगार, आनंदाला सहाय्यक होणारा हास्यरस व विनोद व संगीत इत्यादी अनेक कारणास्तव आरग एखाद्या अलौकिक व आनंदमय सृष्टीत विहार करीत आहेत असे प्रेक्षकांना वाटते. ते नाटकाच्या प्रारंभापासून शेवटपर्यंत त्यात रंगून जातात.

प्रेक्षकांच्या भावना सन्तुष्ट होण्यास या नाटकातील विनोदहि कारणीभूत झाला आहे. तेव्हा त्याचे स्वरूप कशा प्रकारचे आहे हे पाहणे अगत्याने ठरेल.

या नाटकात संहृत नाटकाप्रमाणेच जरी विदूषकाचे पात्र असले तरी नाटकातील विनोद विदूषकावर अवलंबून नाही. 'यक्षतुड' विदूषक प्रथम दुसऱ्या अंकात प्रेक्षकांच्या दृष्टीस पडतो व रैक्तक पर्वतावरील यतीचे दर्शन घेण्यासाठी गेल्यानंतर त्याला किती शारीरिक त्रेधा झाले याचे वर्णन करतो. विदूषकाच्या ठराविक संह्याप्रमाणे यक्षतुड हाहि सादाड ब्राम्हण आहे. यतीचा त्याला राग येतो कारण तो कृष्णाला सांगतो—

“विदू. — (त्वयाने) काय झाले तें सांगू का ? हे बघ, त्या यतीशी जो स्त्रीपुरुषाचा घोळका जमला होता, त्यात आमचे कुटुंबाह होते. काय सांगू, सटवीने टोपलीभर नारिंगे ओतून नमस्कार केला. मी त्याबळेस तिला ओळख दिली नाही. परंतु अशा राग आला होता की या दडक्याने त्या यतीची पायपूजाच करावी.”

यानंतर त्याचें दर्शन प्रेक्षकांना दुर्मिळ होतें. नाही म्हणायला आणखी एकदा रुक्मिणीच्या तुळशीपुजेच्या वेळीं सोंपल्यानें व शेंडी झटकित तो प्रेक्षकांना दर्शन देतो. म्हणजेच विदूषकाच्या पात्राला येथें अतिशय गौण स्थान आहे. मराठी नाटकातून त्याचें पुढें संपूर्ण उच्चाटन होण्याची ही पूर्वाचिन्ह असावीत हा विदूषक सोडून दिला तर या नाटकातील सुभद्रेशिवाय सारी पात्रे विनोदाचा विषय होऊ शकतात. श्रीकृष्णाचें मिरिकल कपटनाटक, नारदाच्या कलागती, बलरामाचा दडेलहणी मोळसटपणा, रुक्मिणीचा रुसवा व अर्जुनाचें प्रेमवेड या सर्व हास्यकारणातून सहज सुंदर अशा विनोदाची निर्मिती होऊन शृंगार व अद्भुत रसाचा परिपोष झाला आहे. शृंगाररसाच्या मनोश छटा कृष्ण-रुक्मिणीच्या एकातात अनुभवास येतात. यातील सारीं पात्रे सुभद्रेप्रमाणेंच समकालीन आहेत. त्यांच्या नावामागे पुराणाची सूत्र-स्वरूपी पार्श्वभूमि असेल तेषढीच. सुभद्रा व रुक्मिणी या नगदाभावजयातील नर्म विनोद, रुक्मिणीचा चेष्टेसोरपणा, सुभद्रेचा लटका रुसवा वगैरे गोष्टी पाहून त्या रेंता देवी आहेत असें चुकूनसुद्धा लक्षात येत नाही. अशा प्रेमळ नगदाभावजया सुमच्या आसपास तुम्हाला कुठेंहि आढळून येतील. त्याचप्रमाणें मोठ्या भावाचा योग्य तो मान ठेवणारा, पाठच्या बहिणीची चेष्टा करणारा व तिच्या सुरतासाठीं एक कपटव्यूह रूपांनं नव्हे तर एका कल्पक व व्यवहारचतुर माणसाची भूमिका घेऊन कृष्ण या नाटकात वावरताना दिसतो.

मुख्य कथानकाचा परिपोष करण्यासाठीं प्रस्तुत नाटकात एकाहि उपकथानक नाही. त्या ऐवजीं नाटकरांनां मूळ कथाभागात नसलेल्या अशा काहीं कल्पुल्याचीं योजना केली आहे. त्या म्हणजे, नारदमुनीची व अर्जुनाची भेट, गर्गमुनीचें श्रीकृष्णाला सहकार्य, सुभद्रेच्या मालेची व अर्जुनाच्या शेत्याची अदलाबदल व रुक्मिणीनें कृष्णाला दिलेला कानमंत्र, या होत. या छोट्या साधनांनं सगळ्या कथाभागाचा विस्फास साधून त्यानं काव्यमयता निर्माण केली आहे. ऐन लग्नमुहुर्ताच्यावेळीं सुभद्रेला धटोल्कारनें पळविणें, अर्जुनानें यति म्हणून राजराज्यात येऊन राहणें वगैरे सारखें प्रसंग नाटकातील अद्भुतरम्यता वाढविण्यास मदत करतात.

सौमद्र नाटक पहात असताना यातील सारीं पात्रे नाटकातील वातावरण कल्पनारम्य व त्याचपरींवर परगुती करावयास मदत करतात. त्यांच्या तोडीं घातलेली भाषा अशा वातावरणास पोषक होणारी आहे. खाली दिलेले काहीं नमूने पहाः—

वलराम — यें तुझी प्रकृति बघी आहे तें सांग आधीं !

सुभद्रा—मला काय होत आहे ! चांगली घडपाकट आहे

रुक्मिणी—छे, छे, असें बोलूं नये. असलें भाषण आम्हां बायकांना शोभत नाही.

सुमद्रा—परदुःख शीतल आहे गं वहिनी. आतां मी बोललें तर दुसऱ्याची वरें काढतां असें म्हणशील.

कृष्ण—दादा,... ..आपणांला दुखविल्याबद्दल मला फार वाजीट वाटतें. हें पहा, मी तुमचें पाय धरतो. (पाया पडतो).

बलराम—(आनंदानें आपल्याशीच) लयाडाला ही विद्या कमी उत्तम साधली आहे. (उघड) पुरे, पुरे, कृष्णा, आतां उठ. गेला बरें माझा राग.

शृंगार व हास्य या दोन रसांचा अशा तऱ्हेनें परिशेष नायक-नायिका या दोन पानांच्या सहाय्यानें केला आहे. त्याच्यावर कुठल्याहि विशिष्ट काळाचें बंधन नाही. अर्जुनावर सुमद्रेचें प्रेम व त्यानें केलेलें वेपातर या दोन गोष्टी . कुठल्याहि कल्पित कथेच्या नायकनायिकेच्या जीवनात घडण्याअथवा स्वभाविक आहेत. त्यामुळेच या नाटकाला एक उत्तम कल्पनारम्य सुखांतिका म्हणावें लागतें. सौमद्र नाटकाचें महत्त्व असें अनन्य साधारण आहे व त्यामुळेच इतकी वर्षे होऊन गेली असूनहि सौमद्राविषयी प्रेक्षकांची आस्था व प्रेम सुतराम् कमी झालेली नाही.

सौमद्राप्रमाणेंच बोलवटकरांचें 'मूकनायक' एक अत्यंत रमणीय अशी कल्पनारम्य सुखान्तिका आहे. 'मद्यनानाचे दुष्परिणाम दाखविणें' ही या नाटकाला कांही टीकाकारांनीं चिकटविलेल्या उपाधीत कांहीच अर्थ नाही. शेक्सपिअरच्या सुखान्तिकेच्या पद्धतीवर लिहिलेली ही एक काव्यमय सुखान्तिका आहे. डाऊटननें केलेली सुखान्तिकेची सलील व्याख्या या नाटकाला खरोखर लागू पडते.

"A delightful story conducted in some romantic region, gracious and gallant persons, thwarted or aided by the mischievous god, circumstance, and arriving at a fortunate issue."

नाटकातील विलक्षण अदभुतरम्यतेची आपल्या मनावर एवढी मोहिनी पडते कीं त्यामुळे कथानकातील विस्कळीत मांडणीचा म्हणा किंवा दोषाचें आपल्याला विस्मरण होतें; आपण नाटकापासून मिळणाऱ्या अननुभूत सुखाचा आस्वाद वेध्यात रंगून जातो.

१. समग्र क्लिंसेसर प्रंथ—पृ. ४९४.

२. समग्र क्लिंसेसर प्रंथ—पृ. ४९८.

३. उतारा-नाटककार बोलवटकर, पृ. १३.

सौमद्र नाटकातील वेपथारी अर्जुनाप्रमाणे या नाटकात विक्रात मूक्याचे सोंग घेऊन राजमहालात राहतो. त्याच ते घारिष्ट्र हिचा सेवक असूनही सरोजिनीशी त्याने केलेली लगट या दोन्ही गोष्टी अस्वाभाविक व अवास्तव वाटतात. पण सुखान्तिकेचे विशद वास्तव जगापेक्षा वेगळे असते. तेव्हा तिचे मूल्यमापन करताना नेहमीच्या जगातील वाटेकोर व सखोल मूल्यविचाराना त्या जगात थारा नसतो. तसे जर केले तर पारिजातकाच्या पाकळीप्रमाणे मनोरम पण नाजूक असणारी सुखान्तिकेमधील काव्यात्मकता व माधुरी कोमेजून गेल्याशिवाय रहाणार नाही.

कोल्हटकराची 'सरोजिनी' ही एक सौंदर्यशालिनी आहे. हिंदुना तिचे सौंदर्य या नाटकाचा आत्मा आहे. तिच्या त्या अलौकिक रूपसंपदेने विनातासारखा पराभमी राजा तिचा सेवक झाला आहे विक्रात व सरोजिनी याचे प्रवेश प्रणयाचे सुगंधधुर रूप दाखवून प्रेक्षकांच्या आनंदसागराला भरती आणतात. 'अवचित गेले किवर करी मी' सारखी या नाटकातील रसानुकूल पदे ऐकून प्रेक्षक नागासारखे हुद्दू लागतात शिवाय पदामुळे नाटकातील शुगाररसाचा परिपोष होण्यास मदत झाली आहे. या नाटकातील स्त्री पुरुषाच्या तीन जोड्यामाफत शुगाररसाचा परिपोष केला आहे. त्या जोड्या म्हणजे, विक्रात-सरोजिनी, शरध्वज-रोहिणी व प्रतोद-वैत्रिका या होय. विज्रात सरोजिनीच्या सर्वच प्रवेशातून काव्यमयता व शुगार थोसडून जाताना दिसतात

नाटकातील सुखद प्रसंगाना उठाव देण्यासाठी विनोदाचा योग्य तो उपयोग करून घेण्यात आला आहे. या नाटकातील विनोद विक्राताच्या मूर्खपणाच्या व बेयूराच्या वद्विरेण्याच्या सोंगातून, तसेच विक्राटाच्या शारीरिक व्यंगातून निर्माण होतो. सुखान्तिकेला साजेसा हल्का-पुल्का विनोद या नाटकातील कल्पनारम्यतेत भर घालण्यास मदत करतो. विवृत्त वेप, असवद्र भाषा, मारगीट (विक्राटाच्या राधावर व पोटावर बेयूर व प्रतोद चापल्या मारतात). वेपातर, कोण्या हत्यादि हास्यनारणानी तो विनोद साधलेला आहे.

'मूर्खनायका' मध्ये व शंकराचार्याच्या 'मधुषाभिनीस्वप्ना' मध्ये बरेच साम्य आहे. त्यातील स्वप्नाळू व कल्पनारम्य वातावरण मूर्खनायकाच्या वातावरणाशी मिळतेजुळते आहे. या नाटकातील 'फिस्सू' मध्ये व मूर्खनायकातील विक्रात ह्या दोन पात्रात बरेच साम्य दिसून येते. फिस्सूत रुढाई करून पराभूत वधूशी लग्न लावण्याला उतारीळ झाला आहे. मोठेपणा मिळाल्यावर दासीच्या तोंड्यात तो पुढमी बनत नाही उलट, त्याच्या मनाना मोठेपणा सर्वत्र दिसून येतो. विक्रात हा या पात्रा प्रमाणेच सरोजिनीशी लग्न करायला उतारीळ झाला आहे. मगदी पुरूप

मरणून कुठल्याहि तऱ्हेने कसलीहि भीति न वाळवतां त्याच्या हातून झालेल्या ज्या कृती दाखविल्या आहेत त्या प्रेक्षकांना हस वाटल्याशिवाय राहत नाहीत.

‘मूकनायक’ नाटकांत कल्पनारम्य सुगान्तिकेला शोभतील अशा तऱ्हेचे काव्यमय, रसानुक्ल, निनोद्युक्त व स्वालित्याने नटलेले मार्मिक संवाद प्रेक्षकांना मिळणाऱ्या आनंदात अधिक भर घालणारे आहेत.

गेल्या पन्नाससाठ वर्षांत या कल्पनारम्य सुगान्तिकेचे मराठी रंगभूमीवर अनेक प्रयोग झाले आहेत. नाट्यगुण व यत्न या दोन बाबतींत या नाटकाची बरोबरी सौमद्र व मानारमान यांच्यातरीज कुठलेही नाटक करू शकणार नाही असे म्हटले तर भविष्योक्तीचा दोष पदरी यावयाचा नाही, इतकी या नाटकाची गोडी अशीट आहे. मूकनायकाने रंगभूमीचे एक अपूर्व सुंदर स्वरूप लोकापुढे ठेवून त्यातील सौंदर्याने, कल्पनारम्यत्वाने व संगीताने मराठी रंगभूमीला अभूतपूर्व शोभा आणली. मूकनायकातील सारे काव्य त्यातील पदातून ओसंडून जाते. त्यातील अनेक रसाच्या संमिश्र व सौम्य अरस्या नाटकाच्या प्रारंभापासून तो अखेरपर्यंत ठिकठिकाणी प्रतीत होतात. या हळूशर भावनाना अनुरूप असे यातील संगीताचे स्वरूप आहे.

स्वभावप्रधान सुगान्तिका (Comedy of Manners) :—

सुगान्तिकेपासून होणारा आनंद एकाच प्रकारचा असतो. आतांपर्यंत ज्या कल्पनारम्य प्रकाराची आपण चर्चा केली, त्या प्रकारातील कल्पनारम्यतेतून हा आनंद जसा निर्माण होतो, तसाच कधी तो एखादी व्यक्ति किंवा संस्कार याच्या ठिकाणी असलेल्या स्वभावप्रधानाच्या विंगतीतूनहि निर्माण होतो हा आनंद कधी काव्यमय असतो तर कधी त्याचे स्वरूप बुद्धिजन्य असते. स्वभावनिष्ठ सुगान्तिका, व्यक्ति किंवा समाज यांच्या व्यंगवर आधारलेली असते. या व्यक्तीच्या ठिकाणी असणारे स्वभावजन्य दोष हे जरी त्यांचेच असले तरी त्याबरोबरच त्यांना वैश्वेक्य (Universal) स्वरूपहि असते. व त्यामुळेच अशा सुगान्तिकेत रंगविलेल्या पात्रांचे स्वभावचित्रण अतिशय आल्हादक असते.

स्वभावप्रधान सुगान्तिकेत व्यक्तिदर्शनाला बराच चाव असतो. यांतील प्रत्येक व्यक्ति आपापल्या माग्याचे नियंत्रण करणारी असते. मनुष्य आपल्या अगर्ची व्यंगे दूर करील तर तो आपल्या जीवनामध्ये आनंद व प्रसन्नता निर्माण करू शकेल हे अशा प्रकारच्या सुगान्तिकेत दाखविलेले असते. शोकांतिका ही एका माणसाची अखंड शक्ती. पण स्वभावप्रधान सुगान्तिका ही सामुदायिक असते. किंबहुना त्यामध्ये आलेल्या सर्व व्यक्ती जर एके ठिकाणी आल्या नाहीत तर ती सुगान्तिका होऊहि शकणार नाही. या दृष्टीने सद्यकालोद्भासक पाहिले की

आपल्याला असे आढळून येते की, या नाटकातील फाल्गुनराव, कृत्तिका, अश्विनशेट, रेवती, भाद्रव्या ही सारी पात्रे झुडीने पुढे येतात. वा. ल. कुलकर्णींनी म्हटल्याप्रमाणे 'सुन्यातिकेतील पात्रे ही एकमेकांपासून वेगळी राहू शकत नाहीत.' या त्याच्या दृष्टिकोनातून आपण 'सशयकहोळ' आता तपासून पाहू या

'सशयकहोळ' हे नाटक फाल्गुनरावाच्या सशयी स्वभावाच्या भोवती फिरते आहे. तथापि फाल्गुनराव हा एखादा दुकटा त्या नाटकात काहीही करू शकणार नाही. यासाठीच तो स्वतः प्रेमर आश्विनशेट, कृत्तिका वगैरे सर्व पात्रे घेऊन नाटकात संचार करताना दिसतो.

अस्यानी आणि अकारण सशय हे फाल्गुनराव, कृत्तिका, रेवती आणि आश्विनशेट यांच्या अतर्पमातील व्यंग आहे. या व्यंगाचा अतिरेक होण्यास त्याची सींच कारणीभूत झाली आहेत. माणूस मूर्खपणा करू लागला की त्याचे जगात हसू होतं. या न्यायाने फाल्गुनरावाने व इतर सर्व पात्रांचे हसू झाले आहे. हा मूर्खपणा त्याच्या हातून जेव्हा जेव्हा घडतो, त्याठिकाणी निनोरी घटना व प्रसंग निर्माण झाले आहेत. त्या त्याच्या सशयीवृत्तीमुळे त्यांना होणाऱ्या गेदना किंवा नास याची कीर कोणालाच येत नाही. उलट प्रेक्षकांना हसू मात्र येते. सशयकहोळ्याचा परिणाम हाशयकहोळ्यात होणार याची जाणीव मात्र या पात्रांना असते. सशयीवृत्ती माणसाच्या मनात असणे ही त्याच्या मनाची विडुनि आहे. हे तत्त्व शेकसपिअरने 'अथेलो' व 'विंटरस टेल' या आपल्या दोन नाटकात विचारात घेतले आहे. परंतु त्या ठिकाणी दोन सत्वस्थ नायिकांचे दुःख पाहून प्रेक्षकांच्या डोळ्यात अश्रू उभे राहतात. पण सशयकहोळ्यामध्ये जशास तशा नायिकाकडून सोडीस तोड मिळाल्यामुळे हास्यासेरीत्र येथे दुसरे पर्यवसान उरत नाही. विषय व विकार एकच असूनहि विकास भिन्नतेमुळे नाटकांमध्ये वेगवेगळ्या रसाचा परिपोष झाला आहे. एकच धडा शेक्सपिअरने शोकान्या सहाय्याने तर देवलांनी हास्याच्या सहाय्याने चित्रविला आहे. म्हणूनच 'सशयकहोळ' नाटकाच्या प्रस्तावनेत हरि नारायण आपटे म्हणतात.

"अथेलो व 'लिऑन्टिन' यांच्या सशयप्रसंगाने 'अरेरे!' असा उद्गार निघतो तर फाल्गुनरावाच्या सशयप्रसंगाने 'भली झाली गुलामाची' असे उद्गार निघतात, हा अनुभूत कोणास नाही?"

या नाटकातील फाल्गुनरावाच्या भोंगतालची सारी मढळी जर त्याच्यासारखी नसती व त्यांनी जर सत्तोळेतून विचार केला असता तर 'सशयकहोळ्या'ची शोकातिना झाली असती पण तसे घडत नाही ही सारी पात्रे वरवरचा विचार

करणारी उघळ पात्रे आहेत त्याच्या मूर्खपणामुळे त्याच्या हातून विसंगत वृत्ती घडतात. त्या वृत्तीतून त्याच्या स्वभावातील 'मत्सर' भावनेचे बारकावे प्रेक्षकांच्या लक्षात येतात व नाट्ययुद्धात हास्याचे पूर वाहू लागतात. एक मात्र गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे की, 'सदायः लोळ' या नाटकाची मूळ कल्पना जरी मोल्पिएरच्या प्रहसनावरून घेतली आहे तरी त्याचा फाल्गुनराव हा संपूर्णतया एतद्देशीय वाटतो. तथापि त्याच्या स्वभावात असलेला सद्य हा विचार कोणत्याहि काळात व कोठल्याहि देशात आढळून येण्यासारखा आहे. मराठी नाटकामध्ये ज्या काही थोड्या अविस्मरणीय अशा विनोदी व्यक्तिरेखा आहेत त्यात फाल्गुनरावाला फार वरचे स्थान आहे. सद्य हा विकार घाईत आहे याची कल्पना फाल्गुनरावाला नाही आणि म्हणूनच नेगीवेच्या भावडेपणातूनच या नाटकातील सर्व विनोद निर्माण होतो, पण कधी कधी स्वभावनियुक्त सुखान्तिस्त, स्वतःच्या स्वभावातील एखाद्या विविधित दोषाची कल्पना असूनहि त्यातून बाहेर पडणे, त्या त्या पात्राला कठीण मासते. अशा वेळी त्यातून मुटण्याची जी जाणीवसुच धडपड चाललेली असते त्यातून प्रेक्षकांना हसूहि येते पण त्या चरोवरच त्याच्या मनात त्या विविधित पात्रा निघवी सदानुभूतीहि निर्माण होते. 'तुम्हां आहे तुजपाशी' या पु. ल. देशपांड्याच्या नाटकातील पोफळे गुरुजीचे स्वभावचित्रण अशा प्रकारचे सार्थ आहे माणूस मोडपणाच्या किंवा प्रसिद्धीच्या भोवऱ्यात कसा अडकला जातो व त्यातून मुटण्याची त्याने कितीही धडपड केली तरी त्याचे पाय उत्तरोत्तर प्रसिद्धीच्या जाळ्यात कसे अडकले जातात हे सत्य ह्या नाटकात पोफळे गुरुजींना रंगवून पु. ल. देशपांडेनी, दाखविले आहे. देशराड्यांनी दखविलेल्या मनुष्यस्वभावाच्या या विशिष्ट विसंगती वरील उपरोधाना एक प्रकारचे वजन आहे. 'पेटगात्राच्या शहाण्या' मधील वेडा पुढा वेड्याच्या इहिनळात जातो, म्हणूनच त्या चित्रपटाला वजन आले आहे. 'तुम्हां आहे तुजपाशी' यातील पोफळे गुरुजींना जर बदलेले दाखविले असते तर या नाटकाची शोकांतिकाच शाली असती.

अशा रीतीने स्वभावप्रधान गुणान्तिर्केतील उपरोधाना हास्यनिर्मिती होत असते. त्यामुळे प्रेक्षक हसतात परंतु हसताना अशा प्रकारची एखादी विसंगती स्वतःच्या स्वभावात आहे किंवा काय हे तपासून पाहू लागतात. मनुष्यस्वभावातील अनंत दोषावर आतापर्यंत मोल्पिएर, शेक्सपियर, शेरीडन, ह्यूजेन यासारख्या पाश्चात्य नाटककारांनी तसेच बोल्डव्हर, गडकरी, अत्रे, चोरेकर इत्यादि मराठी नाटककारांनी अशा स्वभावप्रधान गुणांतिका लिहिल्या आहेत व त्यांच्या सहाय्याने दोषदिर्दर्शन व दोषनिर्मूलन करण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न केला आहे.

प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिकां

मनुष्य स्वभावातील मूर्खपणामुळे माणसाच्या जीवनात एखादा पंचप्रसंग निर्माण होतो. ही घटना विनोदी असते व त्यामुळे प्रेक्षकांना हस येते. या पंचप्रसंगाच्या निर्मितीला शोकांतिकेतील 'नियति' कारणीभूत नसते त्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनात सहानुभूतिशून्य हास्य निर्माण होतं. तसेच 'आपण असा मूर्खपणा कधीही करणार नाही' ही अहंकारी भावना या हास्याच्या मागे असते. हा पंचप्रसंग नेहमीच मूर्खपणामुळे निर्माण होतो असे नाही. क्वचित् प्रसंगी, दुर्बलपणा, भेदहपणा, भोळेंसटपणा, फटकळपणा, भोंदखोरपणा या मानसिक दोषांतूनही तो निर्माण होऊ शकतो. मराठी सुखान्तिकांपैकी धन्याचंदा महसनात्मक सुखान्तिकांना प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका म्हणता येईल.

गडकऱ्यांचे भावबंधन हे नाटक अशीच एक प्रसंगनिष्ठ किंवा प्रसंगप्रधान सुखान्तिका असून ती तीनपात्री आहे. याचा अर्थ असा की या सुखान्तिकेत जो पंचप्रसंग व संपर्प निर्माण झाला आहे त्याला यातील तीन पात्रांचे स्वभावगुण कारणीभूत झाले आहेत. ते पुढीलप्रमाणे सांगता येतील. (१) धुडिराजाचा भावडा स्वभाव. (२) लतिकेचा फटकळ स्वभाव. (३) धनश्यामाचा स्वाभिमानी स्वभाव.

या स्वभाववैशिष्ट्यामुळे धुडिराज, रत्ने प्रॅटफॉर्मवर धनश्यामाच्या कागदावर सही करून देतो. मालतीला मागणी घालायला गेलेल्या धनश्यामाला "जा, मालतीच्या लग्नाच्यावेळी तुम्हाला हजार राहावे लागेल तें नवरदेव म्हणून नव्हे तर लग्नाच्या सामानाची यादी करण्यासाठी," असे फटकळपणे घेऊन लतिकेकडे दुसविलेले असते. तसेच वादविवादाच्या भरात, "माझा प्राण जात असला, तुमचा जात असला तरी पुन्हा मला आपले तोंड दाखवू नका" असे लतिकेकडे फटकळपणे प्रभाकरला सांगितलेले असते. स्वतःच्या अपमानाने डंबवला गेलेला धनश्याम महेश्वराला हाताशी घेऊन नाटकाभर पंचप्रसंग निर्माण होतो. या तीन कारणांतून कथावस्तूला गति मिळू लागते. प्रभाकर व महेश्वर हे दोघे अनुक्रमे कानडी पंडिताच्या वेधांत व गवयाच्या वेधात धनेश्वरांकडे येऊन राहतात आणि रहस्यमयता व गुंतागुंत वाढू लागते.

अशा रितीने सुखान्तिकेचे तीन घटक, यां तीन व्यक्तींच्या द्वारा निर्माण होऊन त्यांतूनच मुख्य पंचप्रसंगाची उकल करण्याचे मार्ग सापडतात. कारण धुडिराजाची सही ही बनावट कागदावर घेतलेली असते, हे रहस्य अनुक्रमे कानडी

पहात असतांना मनमोहल्या हास्याचे जे रंगोष्ट प्रेक्षकहृदयामधून एकसारखे उठत असतात त्यांतच त्याचे निर्मळ स्वरूप उत्तम रीतीने प्रगट होत असते. विनोद हे सामाजिक टीकेचे एक प्रभावी पण मनोहर साधन आहे, हे या नाटकामध्ये मला सिद्ध करावयाचे होते.^१

या नाटकाचे परीक्षण करताना अभ्यांनी आपल्या उद्देशासंबंधी केलेले हे स्फुरण सार्थ आहे असा आपल्याला अनुभव येतो. या नाटकांतील साऱ्या पात्रांना कोणता ना कोणता तरी छंद आहे. रावबहादुर शेपाडींना नमस्कार घालण्याचा, सिद्धेश्वराला वृत्तपत्रीय ज्योतिषाचा, भद्रायुला काव्याचा, शंतनूला शिकारीचा, त्रिपुरीला विनेमाचा व शोभनेला प्रेमाचा असे छंद असतात व त्यांनुच या मुलान्तिकेत हास्यरस उचंबळून येतो. ऑरिएण्टल्च्या गृहण्याप्रमाणे या नाटकांतील सारीच पात्रे कनिष्ठ प्रतीची आहेत. त्यांच्या स्वभावांतील छांदिष्टणामुळे नाटकांत काही विनोदी घटना निर्माण झाल्या आहेत. शोभेवर शंतनू व भद्रायु या दोघांचे प्रेम असते. तथापि भद्रायुच्या काव्याने भारावून गेलेली शोभा मात्र भद्रायुला आपला आदर्श मानते. शेवटी भद्रायुचे पितळ उघडें पडते व शंतनूचा ती शिकार करत, हे मध्यवर्ति कथानक असून त्याला त्रिपुरी व महिनाथ या उपकथानकाची जोड दिली आहे. रावबहादुर शेपाडी हे स्वभावचित्रण करताना अभ्यांनी एका विशिष्ट संस्थानिकाचे चित्रण केले आहे असे काही टीकाकारांचे म्हणणे आहे. परंतु रावबहादुरांचा हा छांदिष्टणा किंवा इतर पात्रांचा नादिष्टणा हा तात्कालिक नवून समानांमध्ये केव्हाही व कुठेही पाहावयास मिळतो. इतकेच नव्हे तर नाटक पाहणाऱ्या प्रेक्षकांच्या ठिकाणीही असा एखादा जो छांदिष्टणा असतो त्याकडे पाहून जणू काय अभ्याची पात्रे त्यांना उद्देशून म्हणतात,

“शामने व तुमचे तोंडवळे एकच आहेत. तुम्ही आम्हांला हसता पण तुमच्याही स्वभावांत तेंच आहे हे लक्षांत ठेवा.”

या नाटकांतील शतनू हा ‘प्रेमशोषनां’तील ‘वदाग’ व पुण्यप्रभावांतील कंकण यांच्याच वशांतला आहे. तसाच सिद्धेश्वर हा खडान् खडा भविष्य सांगणाऱ्या खाडिलकरांच्या ‘स्वयंरां’तील दिनेश्वर ज्योतिषाच्या परंपरेतला आहे. भद्रायु या पात्रातर्फे केलेले कवीचे चित्रण अलन्यसाधारण उत्तरले आहे. व तीच गोष्ट योद्धाकार अर्थात सर्वच पात्रांच्या बाबतीत खरी आहे.

या नाटकांतील प्रत्येक पात्रांचा परामर्श घेतांना त्यांच्यातील विक्षिप्तपणा आपणाला जाणवतो. ती पात्रे विझित आहेत असे आपल्याला वाटण्याचे कारण म्हणजे त्यांच्यांत व आपल्यांत योद्धेचे वेगळेपण असलेले आपल्या लक्षांत येते. पण

या त्यांच्या वेगळेपणाबद्दल आपल्या मनांत त्यांच्याविषयी क्रोधभावना किंवा तिडकारा निर्माण होत नाही. सिद्धेश्वराच्या व्योलापाचा छंद पाहून किंवा रावबहादुरांचे साष्टांग नमस्कारांचे वेड पाहून अथवा शतनूचा शिकारीचा घ्यास लक्षांत घेऊन आपल्याला असे वाटते की स्वाभाविक प्रवृत्तीपासून ही माणसे जी वेगळ्या घटनांवर गेली आहेत, (Deviation from Normal) ती पुन्हा रुळलेल्या मार्गावर यावीत. कारण ती आपल्याचपैकी आहेत. त्यांच्यावर आपण रागावतां कामा नये. याच दृष्टिकोनातून आपण 'भटाला दिली ओसरी' यातील सर्व पात्रांकडे पहातो. गंगाधर गाढगीळांच्या 'वेड्याच्या चौकोन' मधली पात्रे म्हणूनच आपल्याला जबळची वाटतात. रुळलेल्या मार्गावरून त्यांची फक्त मार्गभ्रुति (Deviation from Normal,) झालेली असते. त्यांच्याबद्दल आपल्याला रागहि येत नाही. किंवा करुणाहि घाटत नाही. त्यांना आपण ओळखतो व आपल्याला हसू येते.

आचार्य अभ्यांनी अशा या विडंबनात्मक प्रहसनांची माधवराव जोश्यांनी मुलं केलेली परंपरा अतिशय समृद्ध केली. काही काळात माधवरावांच्या व त्यांच्या विडंबनांत साम्य दिसते. असे जरी असले तरी माधवरावांची पिंडप्रकृति व विनोदाची घटक ही वेगळ्या प्रकारची आहे. त्यांच्या विडंबनाचे स्वरूप जळजळीत शोचक व मर्मभेदक आहे, असे त्यांच्या 'युनिसिपॅलिटी', 'उधार-उसनगर', 'योगेश्वरांच्या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेकडे पाहून म्हणावे लागते. पण अभ्यांचे विडंबन हे शुद्ध आहे व त्यामुळे त्यातून निर्माण होणारा विनोद प्रसन्न असून या सुखान्तिकाचा परिणाम आनंदमय होतो. आणि म्हणूनच मोल्लिएरचा महाराष्ट्रीय अवतार ही पदवी अभ्यांना देणे जास्त योग्य वाटते.

अभ्यांच्या कल्पनाशक्तीची कमाल मर्यादा या नाटकात आपल्या घ्यानांत येते. राटकेबाज पण सहजस्वरूपाचे संवादाने पात्रांच्या प्रवृत्तीतील विसंगति फुडालेने रेखाटल्यामुळेच या त्यांच्या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेला कमालीची स्फुरिपता मिळाली.

मिश्र सुखान्तिका (Tragi-Comedy)

हंसविणारे किंवा आनंदपर्यवसायी असणारे नाटक म्हणजे सुखान्तिका अशी व्याख्या करून आतापर्यंत तिच्या व्यातिसंघर्षी एक प्रकारची मर्यादा घालण्याचा प्रयत्न केला आहे. नाटक हे संसाराचे चित्र असते. त्यामुळे संसारांत येणारी तीव्र अगर छोटी सुखदुःखे नाटकांतहि येणे अपरिहार्य असते. तीव्र दुःखाचे चित्रण क्वचित्प्रसंगी सुखान्तिकेतहि होऊ शकते. शेक्सपियरच्या... 'मर्चंट ऑफ् व्हेनिस्' सारख्या नाटकाचा शेवट जरी सुखान्त झालेला असला तरी त्यात सौम्य स्वरूपाचे हे दुःखकारण आपण अनुभविलेले असते, त्याचा परिणाम

पहिलाच आणि गवयाचें वेपातर केलेले प्रमाकर व महेश्वर हे दोघे शोधून काढतात व नाटकाचा शेवट सुखान्त होण्यास मदत करतात.

असें म्हणण्यात येतें कीं मुरान्तिकेच्या कथानकात सर्वत्र आनंद खेळला पाहिजे. या नाटकात काहीं गमीर भाग असला तरी एकदर नाटकाचा रोख हास्यरसाकडेच आहे. फ्रेंच टीकाकार ज्या प्रसंगाला *Mote de Situation* असें म्हणतात तसें काहीं विनोदी प्रसंग या नाटकात आहेत. पहिल्या अंकात मालतीला मागणी घालण्यासाठी घनश्याम धुडिराजाकडे येतो. पण तो बोलमाड म्हातारा त्याला एक शब्दहि बोलायला अवसर देत नाही येथें धुडिराजाचा भावडा स्वभाव व घनश्यामाची असह्यता यातून सुंदर प्रसंगनिष्ठ विनोद निर्माण झाला आहे. पहिल्या अंकातील पाचव्या प्रवेशात, मराठीची सारी पाचकळ पुस्तकें बंद धरून आपल्या मुलींना सक्तीने कानडी, गुजराथी धगेरें भाषा शिकविण्याचा घनेश्वर निश्चय करतो येथें स्वभावनिष्ठ विनोदाचें एक आल्हादक उदाहरण पहायला मिळतें व त्या स्वभावातून विनोदी प्रसंगाचीहि निर्मिती होते. दुसऱ्या अंकातील घनेश्वर व इंदुविंदु ह्यांचा प्रवेश कोऱ्या आणि कल्पनानिष्ठ विनोदानें बहरून येतो. या ठिकाणी स्वभाविक विनोदाची काही स्थळें आढळून येतात इतरत्र शाब्दिक कोऱ्याची नुसती आतपम्राजी दिसते

या नाटकातील महेश्वर हें पात्र काहींसें विदूषकी बळणाचें आहे. त्याच्या चाल चल्तुकीमध्ये भरपूर प्रमाणात विद्यगति आहे त्याची निरर्थक बडबड व आलटून पालटून इंदुविंदुनीं केलेली खगट पाहिली कीं, राजवाड्यातील दासीबरोबर पोरकटपणें चेष्टामस्करी करणारा सस्कृत नाटकातला विदूषक डोळ्यासमोर उभा राहातो महेश्वराचा व प्रभाकराचा वेपतालट शब्दावर व कल्पनेवर आधारलेला कोटिबुक्त विनोद, पसवापसवी, रहस्यमयता, धांगडबिगा, दुबळ्या मनोवृत्ती आणि परिस्थिति आणि मानव यांच्या भावनात्मक प्रतिक्रिया या हास्यकारणातून नाटकातील विनोद निर्माण झाला आहे

अशा रीतीने प्रथम सांगितल्याप्रमाणें भाववचन नाटकांतील तीन प्रमुख पात्रांच्या स्वभावातील दोषातून जो एव पंचप्रसंग निर्माण झाला त्याची उक्ता करून नाटकाचा शेवट सुखान्त करण्यासाठी गटकऱ्यानी वेगवेगळीं हास्यकें वानरली पंचप्रसंग, त्यातील विनोदी घटना व त्यामधून छुट्यात विनोद या सवोगादन प्रेक्षकांना विशुद्ध आनंदाचा लाभ होतो.

मराठी नाट्यसृष्टीत काहीं उल्लेखनीय प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिका आहेत. त्यात कै. माधवराव जोशी यांचे 'उधार उसनवार', आचार्य चप्रे यांचे 'पराचा

कावळा ' व ' लग्नाची घेडी ', पु. ल. देशपांडे यांचे ' अमलदार ', बाळ कोल्हटकर यांचे ' मुंबईची माणसं ' इत्यादि सुखान्तिका प्रसंगनिष्ठ सुखान्तिकेचे उत्तम नमूने म्हणावे लागतील.

प्रहसनात्मक सुखान्तिका (Farcical Comedy) :—

व्यक्तिगत व्यंग, दुष्ट ग्योडी आणि लकरी याची कुचेष्टा करण्याची जी एक प्रथा समस्त जाली आहे तिच्यातून प्रहसनात्मक सुखान्तिका पुढे आली. अशा प्रकारांत मानवी स्वभावातील विसंगति व मनुष्याचे वेगवेगळे अतिरिक्त छद्म याची टर उडविलेली असते. दोषदर्शनावरोधर दोषनिर्मूलनाचा उद्देश त्यातून साध्य झाला तर बरेच असते. या प्रहसनात्मक सुखान्तिकेत असंबद्धतापूर्ण विवा अपूर्वतादर्शक स्वभाव व प्रसंग रंगविलेले असतात. माणसाने कसे वागावे या सगळी प्रत्येक समाजाने काही नियम घातून दिलेले असतात. ज्यावेळी एखाद्याचे नियमब्राह्म वर्तन होते व त्यावेळी दुसऱ्यांना हेच वेग स्वभाविक असते. व त्यातून प्रहसनात्मक सुखान्तिकेला (विडबनात्मक सुखान्तिकेला) उत्तम विषय मिळतो व ती मानवी स्वभावातील प्रवृत्तीचे विडबन करते. हे विडबन व्यंगचित्रात्मक असते. ते जोपर्यंत फक्त प्रवृत्तीचे असते तोपर्यंत निरागस व निर्मल हास्याची उत्पत्ति होते. आचार्य अन्याच्या प्रहसनात्मक सुखान्तिका या वर्गात पडतात. प्रहसनातील हास्य हे एकभावयुक्त नसते. त्यामुळे या नाटकातील वेगवेगळ्या प्रकारची हास्ये एकमेकाला पूरक होतात व प्रेक्षकांचा रसभंग होत नाही. या नाटकातील कुठल्याहि एका पात्रावर नाटकाचे महत्त्व अवलंबून नसून सर्वच पात्रांना बहुधा सारंगेच महत्त्व असते.

आचार्य अन्याचे ' साष्टांग नमस्कार ' ही एक उत्कृष्ट प्रहसनात्मक सुखान्तिका आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेत आचार्य अत्रे यांनी हे नाटक लिहिण्यासगंधीची आपली भूमिका स्पष्ट केली आहे.

ज्या छादिष्टपणाचे आणि नादिष्टपणाचे विनोदी पिडबन मी या नाटकात करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे तो छादिष्टपणा, आणि तो नादिष्टपणा अजूनहि या ना त्या रूपाने समाजाच्या रोज दृष्टीस पडणारा आहे. ' साष्टांग नमस्कारांतल्या ' अनेक पात्रांचे तोंडवळे समाजाच्या नेहमीच्याच ओळखीचे आहेत आणि त्याच्या तोंडातून बाहेर पडणारी वाक्ये समाजाने नेहमी कुठे ना कुठतरी ऐकल्यासारखीच वाटतात. आरंभी आरंभी या नाटकातील विनोद हा व्यक्तिज्ञ आहे, असा काही टीकाकारांनी आक्षेप घेतला त्यावि इतक्या वर्षांनंतरहि या नाटकातल्या विनोदाचे सामर्थ्य ज्या अर्थी बरी झालेले नाही त्या अर्थी त्या विनोदाचे स्वरूप मलिन आणि प्रासंगिक नव्हते ही गोष्ट आता उघड झालेली आहे. उलट हे नाटक

आपल्या मनावर सारखा टिकून राहतो. याच अर्थाने 'धारदा', 'पुण्यप्रभाव', 'सत्त्वपरीक्षा', 'सम्यासाचा सत्सार' इत्यादि नाटके पहाणाऱ्या प्रेक्षकांच्या मनागरील परिणामासबधी आपणास विचार करावा लागतो. अशा प्रकारच्या नाटकांना मिश्र मुसान्तिका (Tragi-Comedy) असे म्हणतात. कारण नाटक मुग्यात होऊनहि प्रेक्षकांच्या मनावर परी परत जाताना रोंगाळणारा परिणाम सुबटु समिधित असतो. म्हणूनच एखाद्या नाटकाचा वेवळ शेवट गोड झाला म्हणून तिला मुसान्तिका म्हणावयाची असे घडून चालणार नाही. 'ट्रॅजि-कॉमेडी' सारख्या मुसान्तिकेत जे हास्य असते त्याचे स्वरूप थोडेसे भिन्न असते. नाटकातील पात्रांना जे अप्रतिष्ठ करायें लागते त्यांना त्याची जी अप्रतिष्ठा होते त्याबद्दल प्रेक्षकांच्या मनात त्या त्या पानाबद्दल सदानुभूति निर्माण होते. व म्हणूनच अशा मुसान्तिकेतील हास्य हे सदानुभूतीमय असते. या मुसान्तिकेतील मुख्य पात्रांना जे मनस्ताप किंवा अप्रतिष्ठा सहन करावी लागते व त्या सद्मांत त्याची जी कसोटी होते त्यावरून अशा नाट्यप्रचारातील, पात्रे ही केवळ कनिष्ठ प्रतीचींच नव्हत उदाचहि असतात असे मान्य करावे लागते. देवळाच्या शारदेत परिस्थितीशी झालेल्या उपपातून शारदेचे जे चिन्म पदावपास मिळते ते किंवा खाडिलकराच्या रुक्मिणीवर ओढवलेल्या वटिण प्रसंगातून तिच्या स्वभावातील जे वैशिष्ट्य, प्रेक्षकांना आढळून येते व अनुभवण्यास मिळते त्यावरून मुसान्तिकेतहि उदात्त पात्रे येऊ शकतात असे म्हणजे भाग पडते.

बरीच संवेताप्रमाणे खाडिलकराच्या 'सत्त्वपरीक्षा' या नाटकाचा विचार केल्यास अनेक महत्वाचे मुद्दे ध्यानामध्ये येतात—या नाटकाच्या प्रस्तावनेत खाडिलकरांनी म्हटले आहे की, 'इतरांना घडा घादून देण्याची जबाबदारी ज्याच्यावर आहे त्यांना प्रतिज्ञापालनाचे सत्यगत वा व कसे पाळावे लागते या प्रभाचे उत्तर या नाटकात दिले आहे.' या त्याच्या म्हणण्याच्या अनुरोधाने कथानकाकडे पाहताना असे आढळून येते की, भावनेच्या भरात हरिश्चंद्राने विश्वामित्राला जे वचन दिलेले असते त्याची भरपाई करण्याकरीता त्याने आपली पत्नी व पुत्र यांच्यासह आपचीला तोंड दिले आहे. प्रतिष्ठेच्या शब्दपालनासाठी त्या हालअपेष्टा सहन कराव्या लागतात त्या पाहिल्यानंतर नाटकाचा शेवट गोड झालेला असला तरी मुद्दा त्या विसरू शकत नाहीत. हरिश्चंद्र राजाचे विश्वामित्राला स्वगत दिलेल्या वचनाने जे चरित्र आपल्याला डोक्यासमोर आहे त्यापेक्षा थोडेसे भिन्न व वैदिक वाङ्मयाच्या आश्रयाने निर्माण केलेले हे कथानक राखिल्यात खाडिलकरांनी औचित्य दाखविले आहे, त्यामागे पार मोठा हेतुहि आहे. कोल्हटकरांनी आपल्या सामाजिक सिद्धान्ताचे, कल्पनात्मक नाटकातून एवढे केले. खाडिलकरांना सामाजिक प्रभाविता राजकीय प्रभू शक्ति अधिक आकर्षक वाटत असत आणि म्हणूनच

त्यानीं नाटकांच्या माध्यमांतून आपल्या राजकीय सत्त्वप्रणाली प्रेक्षकांपुढे मांडल्या. कोल्हटकर हे सौंदर्याचे उपासक होते तर साडिलकर हे सामर्थ्याचे उपासक होते. गडकन्यांना रम्यतेचे आकर्षण होतं तर साडिलकरांना भव्यतेचं, दिव्यतेचं होतं. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील बहुतेक सर्व व्यक्तिरेखा भव्य व उदात्त झालेल्या आहेत. शारीरिक सामर्थ्यापेक्षां मानसिक सामर्थ्य दर्शविण्याकडे त्यांचा अधिक कल होता. आणि म्हणूनच ज्या पौराणिक ग्रंथांच्या आधारे त्यानीं आपल्या नाटकांतील पात्रे निवडलीं त्या पात्रापेक्षां साडिलकरांनीं आपल्या नाटकांतून त्यांना वेगळे व प्रत्ययकारी स्वरूप दिलं आहे. त्यामुळेच त्यांचा सवतीमत्सरातला राम हा उत्तररामचरित्रांतील रामापेक्षां वेगळा भासतो. त्याची सावित्री, द्रौपदी, मेनका, रामशास्त्री, या सर्व पात्रांच्या बाबतीत आपणाला तसेंच म्हणावं लागतं. किंबहुना साडिलकरांनीं समाजवापेक्षी व्यक्तिचित्रे रंगविलीं असें म्हणजेच अधिक युक्त ठरतं.

‘सत्त्वपरीक्षा’ या सुरुतान्तिकेन प्रतिष्ठितांच्या करारीशण्याचा आधारस्तंभ जर काही कारणास्तव नष्ट झाला तर समाज अप्रतिष्ठित कसा होतो हे दाखवून प्रेक्षकांच्या मनात तिरस्काराची भावना निर्माण केली आहे व त्यातून हास्य निर्माण होतं. म्हणजेच सत्त्वपरीक्षेतील हास्य हे प्रेक्षकांच्या मनातील निर्दोशता उत्पन्न होतं. अप्रतिष्ठित समाजाचें चित्रण करताना निर्माण केलेली, दिवाळखोर रत्नाल, नटवी दासी सुवर्णा, खोटे जमाखर्च लिहिणारा चित्रगुप्त, स्वार्थ साधण्याकरिता यादेल ते करणारा दलाल बच्चामट हीं व्यंगचित्रात्मक कनिष्ठ दर्जाचीं पात्रे सत्त्वपरीक्षेमध्ये आहेत. या पात्रांच्या स्वभावातील लुपुता व शुद्रता यांचे प्रेक्षकांना हसू येतं. परंतु त्याबरोबरच त्यांच्या-विषयीची घृणा व तिरस्कार या दोन भावनाहि त्यांच्या ठिकाणीं उत्पन्न होतात. प्रेक्षक पौराणिक काल विसरून जातात व हरिश्चंद्राच्या जीवनाचा हा आलेख म्हणजे संप्रकालीन जीवनाचा आलेखच आहे असें त्यांना वाटू लागतं. तिसऱ्या अंकातील दुसऱ्या प्रवेशात किंवा चौथ्या अंकातील पहिल्या प्रवेशात प्रस्तुत नाटकातील विनोदाची उदाहरणे व त्यातून गौण विनोदी पात्रांच्या स्वभावाची ओळख आपल्याला पडतं. या ठिकाणीं रसदानि करणारा अश्लील व अप्रस्तुत विनोदहि दिसून येतो. तथापि त्या बरोबरच प्रेक्षकांचे मन हरिश्चंद्र, तारामती व रोहिदास या पात्रांची व सुवर्णदासी, चित्रगुप्त, बच्चामट वगैरेसारख्या गौण पात्रांची दुळ्या करू लागतं. या दोन गटामधील विसंगति विरोधाने लक्षात आल्यामुळे प्रेक्षकांना हसू येतं. पण त्या बरोबरच पहिल्या गटातील व्यक्तींसारख्या ध्येयनिष्ठ पात्रांना भोगाव्या लागणाऱ्या दुःखामुळे प्रेक्षकांच्या मनात सहानुभूतीची भावनाहि निर्माण होतं व प्रारंभी सांगितल्याप्रमाणे नाटक पाहून थरीं जात असताना प्रेक्षकांच्या मनाच्या भावना सुरेख छमिछित असतात, हेंच आपल्याला शारदेच्या बाबतीतहि मान्य करावं लागतं.

‘सत्याधाच्या सवारां’तहि डेव्हिडचे पात्रवर्तन ही नाटकातील समस्या

असल्यामुळे त्यातील संपर्क सारखा शेवटपर्यंत टिकून राहातो. बरेफरानी या नाटकात कलेच्यावर प्रचाराचें आक्रमण करण्याचा मोह टाळल्यामुळे या नाटकातील संपर्काला अत्यंत उत्कट स्वरूप आलें आहे. माग नवऱ्या प्रकरणात सांगितल्या-प्रमाणें संपर्कातून प्रगति दाखविणें हा मूलभूत हेतू मामाच्या नाटकामध्यें कसा आहे हें आपण पाहिलें होतें. व्यक्तींना समाजसापेक्ष कसें व्हावें हें कळलें नाहीं तर समाजजीवन प्रगत होणार नाहीं. हें दाखविण्यासाठीं मामा या नाटकात आमच्या संस्कृत कवींच्याहि पुढें गेले आहेत. आणि म्हणूनच यातील त्यागराज, किशोरी व डेव्हिड यांची व्यक्तिचित्रणें एका उच्च पातळीवरून रंगविलीं गेलीं आहेत. मगध नाटकाचा धागा 'त्याग' हा आहे व त्या धाग्याभोवतीं 'सत्याचा सार' या नाटकाचें कथानक फिरतें. कथानकाच्या फेऱ्यांमध्ये त्यागराज, किशोरी व डेव्हिड या उदात्त पात्रांच्या शेजारीं गुलेदसारखा आचरट मिशनरी, मालन सारखीं भोळसट प्रेमपेढी, पुढे पडितासारखा भेकड धर्माभिमानी जेव्हा दिवू लागतात तेव्हा या दोन गटांच्या प्रकृती व प्रवृत्ती यातील विरोध दर्शनानें प्रेक्षकांना दवू येतें. असें असूनहि नाटकाचा मध्यवर्ति धागा गभीर असल्यामुळे शेवट गोड झालेला असला तरी प्रेक्षकांच्या मनावर विपणतेचा ठसा उमटल्याशिवाय राहात नाहीं.

या नाटकातील जीवनाकडे पाहण्याचा प्रत्येक प्रमुख पात्राचा दृष्टिकोन हा व्यापक आहे. यातील प्रत्येक पात्राचें जीवनविषयक असें विशिष्ट तत्त्वज्ञान आहे व तें सामाळण्यासाठीं कोणत्याहि दिव्यातून जाण्याची त्याच्या मनाची तयारी आहे. त्याचमुळे त्यागराज किशोरीला स्वतःला सोडून डेव्हिडकडे पाठवू नको तो किंवा किशोरी डेव्हिडवर प्रेम करू शकतें. या संपर्कातूनच मानवी जीवनाच्या प्रगतीची चिन्हें दिवू लागतात. प्रगतीची चिन्हें दिवणें हें बुद्धा एक सुत्रच आहे. त्या सुखाकडे वाटचाल करायला माणसानें परिस्थितीभरोबर झुज केली पाहिजे व तशी जे करतात त्यांनाच समाजसापेक्षी पात्रें म्हणावयास पाहिजे हा नाटककाराचा उद्देश आहे असें या नाटकाच्याकडे बारकाईनें पाहिले असता लक्षात येतें.

आतापर्यंतच्या विवरणावरून सुखान्तिकेमध्ये रंगविलेलीं पात्रें व त्यांचें जग हें प्रत्यक्ष जीवनापेक्षा कसें निराळें असतें आणि त्यामुळे प्रत्यक्ष जीवनातील मूल्यें वाटे बोरपणें सुखान्तिकेमध्ये रंगविलेल्या जीवनाला कमी लागू पडत नाहींत हें विद्व शालें आहे. सुखान्तिकेंत घडणारें जीवनानुमदाचें दर्शन शोकांतिकेतील जीवनानुमदाच्या दर्शनप्रमाणें उगडेल नसतें. शब्द स्वभावाचें उच्च अस्तित्व जेव्हा या साक्षात् मनोविश्लेषण करण्याचा प्रयत्न केला जातो तेव्हा नाटकातील गभीर दूर वाटून रोळकरपणाचें किंवा आनंदाचें प्रमाण कमी होतें. ज्या ठिकाणीं असा प्रकार घडतो तेथें मुख्य पात्राचें स्वभावचित्रण उदात्त होऊन सुखान्तिकेला मिश्र सुखान्तिकेचें म्हणजे टॅजि-क्रोमेडीचें स्वरूप येतें.

फलश्रुति.

हास्यकारण आणि मराठी सुस्त्रान्तिका या प्रबंधामध्ये केलेल्या विवरणाचा थोडक्यांत परामर्श आतां घ्यावयाचा आहे. पूर्वाधारत हास्यकारणाचें स्वरूप, त्याचा उपयोग व त्याचा आणि सुस्त्रान्तिकेचा अन्योन्य संबंध या विषयीचा विचार केला आहे. हा विचार करताना पाश्चात्य पंडित व मानसशास्त्रज्ञ, संस्कृत साहित्यकार आणि मराठी टीकाकार या सर्वांची हास्यरसाच्या संघर्षाची मते लक्षांत घेऊन त्यावरून कांहीं सिद्धांतरूपी निष्कर्ष काढण्याचा प्रयत्न केला आहे.

सुस्त्रान्तिकेमध्ये हास्यकारणाचा महत्वाचें स्थान असतें. कारण हास्यापासून निर्माण होणारा आनंद हा सुस्त्रान्तिकेचा गामा आहे. 'अतर्वाह्य आनंदस्वरूप' ही त्या नाट्यप्रकाराची प्रकृति व प्रवृत्ति आहे. ज्या आनंदाची व्याख्या विद्वनायानें 'ब्रह्मानंदसहोदर' या शब्दानें केली आहे. तो प्रत्येक साहित्यकलाकृतीमध्ये असतोच असें नाही. सुस्त्रान्तिकेतील आनंद हा शाश्वत असला तरी सामान्य किंवा लौकिक असतो. कारण तो मनुष्य-स्वभावातील सामान्य विसंगतीवर आधारलेला असतो. सुस्त्रान्तिका ही जादू, असामान्य अथवा अलौकिक या विनोदपणांनी कधीच युक्त नसतें. कारण तिच्यापासून मिळणारा आनंद हा धन (Positive) नसतो.

अॅरिस्टॉटलच्या मताप्रमाणें सुस्त्रान्तिकेतील पात्रें कमी दर्जाचीं असतात. कारण तीं अवास्तवावर उभारलीं जातात. विनोदगर्भ सुस्त्रान्तिकेमध्ये तर पात्रांच्या स्वभावात असलेल्या विसंगतीची प्रमाणाबाहेर अतिशयोक्ति केलेली असते आणि त्याच्यापेक्षा आपण श्रेष्ठ आहोंत या आत्मश्रेष्ठतामूलक भावनेमुळे प्रेक्षकांना हसू येतें.

छुल्या मराठी नाटकांतील विदूषक हें पात्र, संस्कृत नाटकांतील विदूषकाप्रमाणें प्रेक्षकांचें मनोरंजन करीत असें. विचित्र वेप, असंबद्ध भाषण, खादाडपणा, कुरूपता, वाचालता, मेकडपणा, इत्यादि त्याच्या विशेषांमुळे हास्यनिर्मिती होत असे. या पात्राचा नाट्यवस्तूशी काहीच संबंध नसूनहि, विदूषक ही त्या काळांतील नाटकाची एक गरज होती. कारण त्याच्याशिवाय प्रेक्षकांना करमत नसे. सुस्त्रान्तिकेची जसजशी प्रगति होत गेली तसतशी नाटकांतील हास्यकारणाची व विनोदाचीहि प्रगति होऊं लागली. विदूषकासारख्या एका विनोदी पात्राऐवजी दोनतीन विनोदी पात्रें नाटकांत येऊ लागलीं. पुढें पुढें तर 'संशयकहोळ किंवा सहचारिणी' सारखी नाटके अद्यां रितीनें लिहिलीं गेलीं कीं त्यात जवळ जवळ सर्वच विनोदी पात्रें दिवूं लागलीं व विनोदाचा दर्जाहि वाढू लागला.

हास्यकारणाच्या स्वरूपावरून सुस्त्रान्तिकेनें वर्गीकरण करावें लागतें. कारण हास्यकारणापासून निर्माण होणारा आनंद एकच प्रकारचा नसतो. त्याची प्रवृत्ति व प्रवृत्ति भिन्न असतें. त्यामुळे सुस्त्रान्तिकेचें होणारें वर्गीकरण त्या आनंदाची व त्याच्या

अनुपगानें उद्भुत होणाऱ्या हास्याची विविधरूपता सूचित करतें. मानवी जीवनातील काव्य, सहृदयता, रिसगति, स्वभावातील वेगवेगळ्या रगछटा, चालिरीती, मानवी मनातील गुणदोष, गमतीच्या घटना इत्यादिकाना सुखान्तिकेत महत्वाचें स्थान असतें व त्यापासून प्रेक्षकाना आनंद होतो.

वरील वेगवेगळ्या प्रकारचा आनंदाच्या अनुरोधानें सुखान्तिकेचें वर्गीकरण करून क्लोस्कर-देबलाच्या पासून ते १९५७ पर्यंतच्या काळातील थोर व प्रतिभासंपन्न नाटककाराचें सुखान्तिकार या दृष्टीने ओझरतें महत्त्वमापन प्रवधाच्या उत्तरार्धात केलें आहे. हें महत्त्वमापन करताना त्या लेखकाच्यावर इतर लेखकांचे शालेलें सस्कार, त्याचें स्वतंत्र वैशिष्ट्य व त्यानीं सुखान्तिकेच्या बाबतीत केलेली स्पृहणीय कामगिरी या गोष्टी प्रामुख्याने विचारात घेतल्या व शेवटीं सुखान्तिकेच्या वेगवेगळ्या प्रकाराबद्दल निश्चित असलेल्या संवेताप्रमाणें, मराठीतील बारी निवडक सुखान्तिकाचें मूल्यमापन केलें आहे.

प्रबंधाचें निष्कर्ष

प्रवधासाठीं संशोधन करीत असताना सुखान्तिकेसंबंधी लक्षात आलेलें काहीं स्वतंत्र विचार खाली दिले आहेत.

(१) मराठी सुखान्तिकेची वाढ व विकास पाश्चात्य देशातील सुखान्तिकेपेक्षा बरीच सावकाश झाली. त्याच्याकडे ग्रीक व रोमन सुखान्तिकाच्या नंतर फ्रेंच व इंग्रजी सुखान्तिकाची मोठ्या जोमानें वाढ झाली. आरस्त्याकडे घ्याना रचनानंद म्हणता येईल अशा सुखान्तिका १८९० च्या नंतर लिहिल्या जाऊ लागल्या व पुढें त्याचा सतत विकास होत गेला. तरीपुढा १८९८ ते १९१८ या बीच वर्षांच्या काळातील एकंदर मराठी रंगभूमीच्या विकासाशी स्पर्धा करील असें राजशाही वेमव त्यानंतरच्या काळामध्ये मराठी नाट्यकलेला कधीच मिळालें नाहीं.

(२) कोल्हटकराच्या काळापासून मराठी सुखान्तिकेवर, शेक्सपियर, मोलियर, शेरेडन इत्यादि पाश्चात्य नाटककाराचें प्रबल सस्कार उमटले. या कालखंडाच्या आरंभी देवलासारख्या नाटककारावर फ्रेंच नाटककार मोलियेर याचा प्रामुख्याने परिणाम झाला होता. कोल्हटकरापासून घरेकरापर्यंतच्या सर्व सुखान्तिकाराच्या नाटकात शेक्सपियरप्रमाणेंच कल्पनेचा लखलखाट आणि भावनांचा सज्जगळाट दिसून येतो. घरेकरापासून मान इन्सेन व शॉ या दोन नाटककारांच्या नाटकांचे व विशेषतः तत्राचें अनुकरण आमच्याकडे होऊ लागले.

(३) मराठी नाटकातील विदूषक हें विनोदी पात्र सृष्टव नाटकातील विदूषक व शेक्सपियरच्या नाटकांतील 'क्लाऊन' याच्या अनुकरणानें रंगविलें गेलेलें विनोदी पात्र आहे. या दोन्ही भाषेतील नाटकांतील विदूषकाचा या पात्राच्या

ठिकाणी समन्वय झाला आहे मराठी नाटकातील विनोदाची अद्ययावत प्रगति झाली असूनहि हें पात्र मराठी नाटकातून अद्यापि संपूर्णपणे नाहीसं झालेलं नाही, असें दिसून येतें. एवढेंच नव्हे तर वेगवेगळ्या नावानें तें अद्यापिहि अनेक नाटकातून वावरत आहे. 'मूकनायक' तील विकठ, 'सहचारिणी' तील जगूभाऊ, 'विद्या हरणा' तील कविश्वर, 'भावग्रथना' तील महेश्वर, 'हाच मुलाचा बापा' तील डॉ. पद्म, हीं व अशीं अनेक पात्रें या विदुषकाचेंच अवतार आहेत. त्याचें मोलणें चालणें, पोपाख, स्वभावविशेष, लकरी व विनोदाच्या नावाखालीं घातलेला धागड धिंगा पाहून या विधानाला बळकटी येते. १९५७ पर्यंतच्या अनेक सुखान्तिकामध्य कुठल्यातरी विनोदी पात्राच्या आडून हा विदुषक अद्यापिही प्रेक्षकाकडे डोळे मिचकावून पहाताना दिसतो

(४) एल्. जे. पॉट्स यानें निपद केलेला 'कॉमिक कॉस्मॉस्' (Comic Cosmos) याचा सरा अर्थ एखात न घेतल्यामुळे सुखान्तिकेच्या सदर्भात मूल्य विचाराना तो अर्थ लावला जात नाहीं सुखान्तिकेच्या दुनियेंत 'मूल्यविचार' या शब्बाला एक वेगळाच अर्थ आहे कारण सुखान्तिकेतील मूल्यें हीं वास्तव जगातील मूल्यें नसतात त्यामुळे त्या मूल्याचा विचार करताना आपणाला काटेकोरपणा ठेवून चालत नाहीं. तसें जर आपण करू लागलों तर सुखान्तिकेपासून मिळणाऱ्या सुखास्वादाला आपण मुरल्याशिवाय रहाणार नाहीं सुखान्तिकेमध्ये रुढ अर्थानें नैतिक मूल्यें (Moral Values) नसतात कारण सुखान्तिकेच्या दुनियेंतील (Comic Cosmos) 'व्यक्तींचे हास्योत्पादक व्यवहार' खोल निचाराचा परिपाक नसतो. त्याचप्रमाणें त्याचें दर्शन व वर्तन प्रेक्षकांच्या मनात सखोल विचार निर्माण करावयास असमर्थ ठरतात. याला मात्र एव अपवाद आहे जेव्हा सुखान्तिकेचा विषय सामाजिक किंवा राजकीय समस्या हा असतो तेव्हा तो सुखान्तिका वाचक व प्रेक्षक यांना अतृप्त करण्यास समर्थ असतें. सुखान्तिकेंत नैतिक मूल्याचा एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच किंवा दुराव्ययानें आढळ होतो कारण मानवी जीवन कसें असाव हें सांगण्यापेक्षा तें कसें असू नये हें सुखान्तिका दाखवीत असतें व हें कार्य नाटककारानें खेळकरपणानें केलेलें असतें

(५) सुखान्तिकेचें स्वरूप जरी खेळकर असलें तरी प्रसंगवशात् तिच्यातील आनंदाला गाम्भीर्याची जोड देणें अशक्य नसतें. अशा विचारप्रधान सुखान्तिकेतील पात्रें शोकांतिकेतील पात्राप्रमाणे उदात्त असू शकतात. हें साडिलकराच्या 'सत्यपरीक्षा', 'सावित्री' या नाटकावरून किंवा मामा बरेकराच्या 'सन्याशाचा ससारा' सारख्या नाटकावरून सिद्ध होतें.

अशा रितीन शक्य होईल तितक्या ग्रंथाच्या साधनसामुग्रीच्या सहाय्यानें संशोधन करून, हा प्रबंध यथाशक्ति पूर्ण केला आहे.

संदर्भ ग्रंथ

संस्कृत

लेखकाचें नांव

जगन्नाथ
धनंजय
भरत
विश्वनाथ
हेमचंद्र

पुस्तकाचें नांव

रसगंगाधर (निर्णयसागर प्रत)
दशरूपक (न्यूवार्क प्रत)
नाट्यशास्त्र (बडोदें प्रत)
साहित्यदर्पण (निर्णयसागर)
काव्यानुशासन (निर्णयसागर)

सन

१९३०
१९१२
१९२६
१९२२
१९०९

मराठी

अत्रे प्रल्हाद केशव
अत्रे प्रल्हाद केशव
आळतेकर म. मा.
आगाशे य. र.
आपटे वासुदेव गोविंद
आठवले रा. न.
जिंदूर प्रसादन
काणे पा. वा.
काणेकर पु. गो.
कुळकर्णी आ. नि.
कुळकर्णी वा. ल.

मी करा झालो !
सुंदे आणि गुंदे
शोकरावरण आणि मराठी शोकांतिका
सारस्वत-समीक्षा
मराठी शब्द-रत्नाकर
पंडितराज जगन्नाथ याचा.
रसगंगाधर राड १ ला.
संस्कृत साहित्य शास्त्राचा इतिहास
माझ्या काही नाट्यस्मृति.
मराठी रंगभूमी.
मते आणि मतभेद.

१९५६
१९५६
१९५२
१९३४
१९३२
१९३७
१९४३
१९३०
१९४४
१९०३
१९४९

”

”

”

केतकर गोदावरी.
केळकर द. के.
केळकर नरसिंह चिंतामण.

वाङ्मय टीपा आणि रिप्पणी.
नाटक आणि कादंबरी.
सत्यकथा (जाने फेब्रु.)
भारतीय नाट्यशास्त्र.
काव्यलोचन.

१९५३
१९४६
१९५८
१९०८
१९३१

”

कोल्हटकर चिं. ग.
कोल्हटकर श्रीपाद कृष्ण.
खानोलकर ग. दे.

हास्यविनोदमीमासा.
साहित्य राड समग्र केळकर
बहुरूपी
श्री. कोल्हटकर यांचे आत्मवृत्त
अर्वाचीन मराठी वाङ्मय-सेक.
राड १ ते ४

१९२७
१९३७
१९५७
१९३५
१९५७

-खाटेकर वि. स
-खाटेकर वि. स.

मराठीचा नाट्यसंसार.
गडकरी व्यक्ति आणि वाङ्मय.

१९४५
१९४९

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ग
गोमकाळे द. रा.	वरेरकर आणि रंगभूमी.	१९५८
गोमकाळे द. रा.	रामणेकर आणि रंगभूमी.	१९५०
घारपुरे बा. ह.	नाट्यसृष्टि.	१९३०
चिपळूणकर विष्णुशास्त्री.	ससृजतरुवि पंचक.	१८९१
जोग रा. श्री.	अभिनव काव्यप्रभास.	१९३०
"	सौंदर्य-शोध आणि आनंदबोध.	१९४३
जोशी धामन मल्हार.	निचार सौंदर्य.	१९४०
जोशी सदाशिव धामन.	महाराष्ट्रीय नाटककार मिल्लेकर.	१९१०
जोशी सदाशिव धामन.	महाराष्ट्रीय नाटककार गडकरी	१९२४
दाते य. रा.	सुलभ विश्वकोश भाग १ ला.	१९४९
दाते द. ग.	लोककथा.	१८५१
दाडेकर नि. पा.	मराठी नाट्यसृष्टी खंड १ ला	१९४१
"	मराठी नाट्यसृष्टी खंड २ रा.	१९४५
देवल गोविंद बळाळ	नाट्यसपदा.	१९४०
देशपांडे अ. ना.	आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास.	१९५४
	भाग १ ला	
देशपांडे अ. ना.	आधुनिक मराठी वाङ्मयाचा इतिहास.	१९५४
	भाग २ रा.	
देशपांडे पांडुरंग हरि	गोविंद गुणगौरव.	१९४१
प्रो. देशपांडे मा. का.	अने व्यक्ति आणि वाङ्मय.	१९४१
देशपांडे बा. ना.	तात्यासाहेब कोल्हटकर व्यक्ति आणि	१९३४
	वाङ्मय.	
नेने वि. पां.	अर्वाचीन मराठी साहित्य	१९३५
	(१८७५ ते १९३५)	
परचुरे प्रकाशन.	आचार्य अत्रे विविध दर्शन.	१९४८
प्रा. पराडकर ना. बा.	नाटककार कोल्हटकर.	१९५६
प्रा. पराडकर ना. बा.	सुखान्तिकेचे प्रकार (साहित्य, मे)	१९४९
बा ल. पाठक प्रकाशन.	ललित सग्रह भा. १-२.	
"	दोलकीरील लावण्या भाग २.	१९५५
"	चंद्रावलीची लावणी.	१९५६
"	दिली शहरच्या बरावाचा लावण्या.	१९५०
प्रा. पडके ना. सी.	प्रतिभा-साधन.	१९३२

नाटकाचें नांव	नाट्यकाराचें नांव	वर्ष
चनदहो श्री. ना.	मराठी रंगभूमीचा इतिहास (१८४३ ते १८७९) खंड १ म्.	१९४०
चाबर सरोजिनी.	साहित्यदर्पण.	१९४८
भाग्यत दुर्गा.	लोकसाहित्याची रूपरेखा.	१९५६
प्रो. भानू चि. ग.	भरतमुनिकृत नाट्यशास्त्र.	१९४७
भावे शि. गो.	गडकऱ्याचा विनोद.	१९२६
मुजूमदार शंकर बापूजी.	महाराष्ट्रीय नाटककार भाग १ म्. १९०७ ते	१९१२
मित्र मालती काशीनाथ	मासिक मनोरंजन	१९३१
डॉ. छेळे यशवन ग.	समग्र क्लिफोर्डर ग्रंथ.	१९३५
चोरकर भा. वि.	माता नाटकी संसार.	१९४१
डॉ. घाटवे के. ना.	रघुविमर्श.	१९४२
फॅ. शिंदे. मा. वृ.	नाट्यशास्त्र आणि सध	१९०२
शेळके शांता.	निशिग्रध-प्र. वे. अग्ने.	१९५२
शरवटे.	मराठी साहित्य समालोचन (१९१८-१९३४)	१९३७
सहस्रबुद्धे म. ना.	लवणी संप्रदाय-मीज दिवाळी अक.	१९४८
सहस्रबुद्धे शंकर नारायण.	नाट्याचार्य ग्राहिकर.	१९२६
"	नाट्यस्वरूप गडकरी	१९३७
साठे मि. द.	मराठी नाट्यरचना सध आणि विकास	१९५५
"	मराठी नाट्यकथा.	१९५४
साठे वि. द.	पुष्पप्रभाव (टीकात्मक निवेदन).	१९५८
डॉ. सैनगुप्त सुबोधचंद्र	बर्नार्ड डॉ. बाब्राव आणि विचार.	१९५१
धीरसागर श्री. के.	एकच प्याला (प्रस्तावना) आहृति ७ वी	१९४६

नाट्यविषयक अंक

(१) पारिजात-कोल्हटकर विशेषांक.	
(२) सत्यकथा. अक न. ३, ४.	
(३) रंगभूमि मासिक अक	
(४) समीक्षक-गडकरी विशेषांक.	
(५) साहित्य-मुनई मराठी साहित्य सध	१९४०
(६) साहित्य-मुनई मराठी साहित्य सध	१९५३
(७) जोत्सना मासिक	१९३८
(८) मासिक मनोरंजन मित्र मालती काशीनाथ	१९३१

पाश्चात्य ग्रंथकार व त्पचि संदर्भ ग्रंथ

Author's Name	Name of the Book	Year
Adams H P	The Life & Writings of Giambatista Vico (London)	1935
Bergson Henry	Laughter (Trans)	
—do—	Le Rire	1911
Bhat V G	Studies in Sanskrit Dramas	
Bradbrook M C	The Growth and astructure of Eliza bethan Comedy	1955
Brown Russell	Shakespeare and his Comedies	1957
Carrit Prof. E F	A theory of Ludicrous in the Hubbart Journal Vol XXI	1923
Charlton H B	Shakespearian Comedy	1945
Chiappe Andrew	Five Comedies of Aristophanes	1955
Clerk B H	European Theories of the Drama	1918
Croce B	Aesthetic (Trans Ainslee)	
Dewey	Theory of emotion in the psycholo gical review	1894
Dobree Bonamy	lbe restoration Comedy (1660 1720)	1924
Dukes Ashley	Drama	1947
Lastman Max	Enjoyment of Laughter	1936
Feebleman James	In praise of Comedy London	193)
—do—	The Logic of Psycho analysis (Inter national Journal of Individual Psychology)	1936
Furnivall Dr E	Cassell's Illustrated Shakespeare	1908
J & Mr John Munro		
Freud Sigmund	Wit and its relation to the Uncon scious (London)	
Garsner John	Twenty Best Plays of the Modern American Theatre	1946
Gothsched	Comedy in Germany in the first half of 18th Century	1936
Hazlit	English Comic Writers	
Hobbs Thomas	English Works of Thomas Hobbs Leviathan (1650)	1839
- do -		

Author's name	Name of the Book	Year
Hudson William	An introduction to the study of	1922
Henry	Literature	
Hutcheson Francis	Reflection upon ridicule (London)	1739
Ibsen	Doll's House	1900
Ibsen	Ghosts	1901
Jane Cooper	Aristotelian Theory of Comedy (New York)	1922
Lamb	On the Artificial Comedy of the last Century	
Leacock Stephen	Humour—Its theory and technique (Toronto)	1935
— do —	Humour and Humanity (New York)	1938
Lucas F L	Greek Drama for every man	1954
Macaulay	The Comic Dramatists of the Restoration	
Menezes A.	Satire (Radio Talk from Dharwar Centre)	1952
Meredith George	An Essay on Comedy and uses of comic spirits	1927
— do —	Kant's Critique of Aesthetic judg- ment (Trans) (Oxford)	1911
Nicoll Allardyce	The theory of Drama	1937
Palmer John	Comedy of Manners	1913
— do —	Comic Characters of Shakespeare	1947
— do —	Comedy	
Plato	Dialogues (English translation of Jowett)	1907
Potts L J	Comedy	1948
Reid L A	A Study in Aesthetics	1931
Sahitya Academy	New Delhi Contemporary Indian Literature	1957
Schopenhauer	Lectures on English Comic Writers (New York)	1845
Arthur		
— do —	The World as Will and Idea (Trans) (London)	1819
Shakespeare	Love's Labour Lost	1593
William		

Author's Name	Name of the Book	Year
—do—	A Midsummer Night's Dream	1595
—do—	The Merchant of Venice	1596
—do—	Much Ado about Nothing	1598
—do—	As you like it	1599
—do—	Twelfth Night	1602
—do—	Alls Well that ends well	1603
—do—	Winter's Tale	1611
Shaw Bernard	Widower's Houses	1892
George		
—do—	The Philanderer	
—do—	Arms and the man	1894
—do—	Candida	1895
—do—	Caesar and Cleopatra	1898
—do—	Major Barbara	1905
—do—	Androcles and the Lion	1912
—do—	Pygmalion	1912
—do—	St Joan	1923
Sheridan Richard	The School for Scandal	
Brinsley		
Smith Willard	The nature of comedy	1930
Thackeray	English Humourist of 18th Century	
Vladimir	A. P Chekhov	
Yermilov		

पारिभाषिक शब्द व त्यांचे मराठी प्रयोग

Abuse	दूषणात्मक
Actual	प्रत्यक्ष
Affection	विकृति
Aggressive Mechanism	रचना साधन
Anotomatic	आत्मनियामक
Arteris Sclerosis	घमनी काटिप्प
Basel Ganglia	मज्जातल मसर्गड
Being	अस्तित्वा
Category	विधेय प्रकार
Centrally aroused	मांतर केंद्रोत्तेजित
Coarse	अनिमृत
Comedy of Intrigue	रहस्यप्रधान मुखान्तिका
Comedy of Humour	विनोदप्राधान्य मुखान्तिका
Comedy of Manners	स्वभावाभिष्ठ मुखान्तिका
Comedy of Situation	प्रसंगनिष्ठ मुखान्तिका
Comic	हास्योत्पादक
Complexity	गुंतागुंत
Conscious	प्रकटोत्पन्न
Contemporary	समकालीन
Content and Manner	आशय व अभिव्यक्ति
Conventions	संकेत
Co-ordinates .	कोटिमुखा
Critical Comedy	टीकात्मक मुखान्तिका
Descending incongruity	उतरती विसंगति
Deviation	मार्गाप्युति
Dramatic incidents	नाट्यमय घटना
Economy	मितयोजना
Embarrassment	मानसिक गोथळ
Evil	अरिष्ट
Exaggeration	अतिशयोक्ति
Extent	विस्तार
Farce	ग्रहसन
Farical Comedy	ग्रहसनात्मक किंवा विडंबनारमकरमक मुखान्तिका
Feeling of superiority	श्रेष्ठतेची भावना
First figure	पहिला गण
Fixed	निश्चित

Free Comedy	मुक्त सुखान्तिका
Giddy	छचोर
Good	श्रेय
Harmony	सुसंगति
Historical being	ऐतिहासिक सत्ता
Humour	विनोद
Ideas	कल्पना
Imperfect	व्यग्ययुक्त
Impulse	मनोवैद्य
Inclusive	अभिव्यक्तिपूर्ण
Incongruous substitution	विसंगत्यात्मक प्रतिनिवेशन
Inversion	उत्क्रमण
Interim	कालाभ्यंतर
Jest	विनोद, यष्टा
Judicrous	उपहास्य
Justice	समता
Laughter	हस
Light Comedy	छचोर सुखान्तिका
Major	साध्यप्रमाण
Mental	मानसिक
Metabolism	धातुपरिपोषक क्रम
Metaphysician	वस्तुनिर्णेशास्त्र पंडित
Metaphysics	निर्णयवाद शास्त्र
Minor	पतप्रमाण
Mixed Comedy	मिश्र सुखान्तिका
New and unexpected	नवीन व अनपेक्षित
Norm	नियमक आदर्श
Normal	रुढ संकेत किंवा रुढ प्रचार
Objective	वस्तुनिष्ठ
Ontological	वस्तुस्वरूप विद्या
Organization	संपटन किंवा व्यवस्था
Parts to whole	अंगाचा अंगाशी
Partial	अंशिक किंवा अर्धवट
Perceptism	प्रत्यक्ष वस्तुबोध
Perspective	यथादर्शन करणार
Physical	भौतिक
Physiological	शारीरिक
Plot	वधानक
Psychological	मानसिक

Purgation	विरचन
Reciprocal interference of series	श्रेणींचे परस्पर व्यतिकरण
Reflex	प्रतिबिंब
Release	छुट्टी
Relief	धमपरिहार
Romantic comedy	कल्पनारम्य सुखान्तिका
Repetition	पुनरावर्तन
Satire	रुपरोष
Scheme	रचना
Social	सामाजिक
Social consciousness	सामाजिक जाणीव
Social contract	सामाजिक समझ
Sublimation	उत्थातीकरण
Subjective	स्वानुभाव्य अस्मानुभाव्य
Sudden glory	आश्चर्य, तेजोमयता
Strained expectation	ताणलेल्या हिवा शिणलेल्या अपेक्षा
Thought-wit	विचारारमक विनोद
Tragic	शोच्य
Tragicomedy	मिश्र सुखान्तिका, सुखदुःखान्तिका
Transfer	स्थानपरिवृत्ति
Unchanging	अपरिवर्त
Unconscious	अज्ञात
Understatement	उभोक्ति
Unexpected	अनपेक्षित
Values	मूल्ये
What is	जे आहे
What ought to be	जे असले पाहिजे.
Wit	बोटी.
Word-wit	शब्दरुप बोटी

मराठी नाटके

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
Farce		
श्रीशिक्षण प्रहसन		१८८३-८५
गुलाबटबकडीचा पार्स		"
भोर एल् एल् बी.		"
अनरशाचा पार्स		"
बासुदीपुरीचा पार्स		"
स. शाकुंतल	कै. अण्णासाहेब किलोस्कर.	१८८०
स. सौमद्र	"	१८८२
स. मृच्छकटिक	कै. गोविंद बल्लाळ देवल.	१८८९
स. विक्रमोर्जशीय	"	१८८९
स. सद्यमरहोळ	"	१९१६
स. शारदा	"	१८९९
स. मानापमान	कै. कृ. म. खाडिलकर.	१९११
स. स्वयंवर	"	१९१६
सत्त्वपरीक्षा	"	१९१४
स. बायकाचें बड	"	१९३५
कीचरुवध	"	१९०७
भाऊबदकी	"	१९०९
द्रौपदी	"	१९२०
स. मेनका	"	१९२६
स. सावित्री	"	१९३३
स. सहचारिणी	श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर.	१९१८
मतिविकार	"	१९०६
प्रेमशोधन	श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर.	१९०८
वधूपरीक्षा	"	१९१२
वीरत्तनय	"	१८९४
मूकनायक	"	१८९७
गुप्तमज्जूक	"	१९०१
स. वेळ्याचा बाजार	कै. राम गणेश गडकरी	१९२३
स. पुण्यप्रभात	"	१९१७

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	वर्ष
सं. श्री साम्राज्य	वासुदेव नि. आगटे	१९२४
प्रणयविवाह	विनायक त्रिवक मोढक	१९०२
नीलांचरी	मालचंद्र	१९०२
शिक्षा-कथार	के. य. ना. टिप्पणीस	१९२७
दाहा शिवाजी	"	१९२५
तोतयाचें बंड	न. चि. केळकर	१९१२
कृष्णार्जुन युद्ध	"	१९१९
आग्न्याहूत सुटका	वि. ह. ओंधकर	१९३१
बैबंदशाही	"	१९२४
भ्रमनिरसन	वि. सी. गुर्जर	१९११
गौप्यगोपन	"	१९०८
छापील संसार	शंकर गोविंद साठे	१९३८
विनोद	मा. ना. जोशी	१९०६
करमणुक	"	१९१७
बन्हाबचा पाटील	"	१९२८
प्रो. दाहाणे	"	१९३६
पैसाच पैसा	"	१९३५
बशीकरण	"	१९३२
उघार-उसनवार	"	१९४६
मोराचा नाच	"	
स्थानिक स्वराज्य	"	१९२५
गिरणीवाला	"	१९२९
हास्यतरंग	"	१९२७
नलदमयंती	श्री. त्रिलोकेकर	१८७९
हरिश्चंद्र	"	१८८०
पुरुषांचें बंड	गिरजावाजी केळकर	१९१२
मदालसा	चिंतामण मोळे	१८७९
शाकुन्तल	पद्मरामतात्या गोडबोळे	१८६९
शाकुन्तल	रा. मि. गुंजीकर	१८७०
रत्नावली	वा. ना. डोंगरे	१८८३
जयपाळ	वि. ज. कीर्तने	१८६२
विचित्र-लीला	शंकरराव जोशी	१९१६

नाटकाचें नांव	नाटककाराचें नांव	६ वर्ष
मायेचा पूत	श. प. जोशी	१९२१
तो आणि ती	"	१९३९
खडाष्टक	"	१९२७
लग्नमंडप	विनायक लक्ष्मण बर्वे	१९२३
नानाची माया	गणेशशास्त्री फाटक	१९३१
व्याहीविहिण	"	१९३२
तारामंडळ	वासुदेवशास्त्री खरे.	
शिवसमय	"	
उग्रमंगल	"	
स. वरवचना		
(शेरिडनच Duenna)	गोविंद स. टेंबे	१९२५
सोडचिडी	वि. मि. कोल्हटे.	१९३९
ताराबळ	वि. वि. बोकील	१९४२
लग्नीनघाई	"	१९४३
वार्ताविहार	के. गो. पंडित	१९३१
(School for Scandal)		
शेरिडन्		
आघव्याची शाळा	वर्तक.	१९३३
लपटाव	"	१९३३
तक्षशिला	"	१९३३
रत्नाचा गोघळ	भी. र. भिडे	१९४०
अंम्रजी वेढ	वा. नि. करदीकर.	१९३८
बगलनचा	गो. ल. आपटे.	१९३९
करायला गेलो एक	बाबुराव गोखले.	१९५६
पेल्यातील वादळ	"	१९४२
पणरलेली कातडी	शकुंतला पराजपे.	१९४२
सोयरीक	"	१९४३
माणूस नावाचें बेट	विजय वैडुल्कर	
पाच नाटिका	रमाधर गाढगीळ.	१९५३
वेड्याचा चौकोन	"	
स्वामिनी	पु. भा. भावे.	१९५६

नाटकाचे नांव	नाटककाराचे नांव	वर्ष
सुद्धे आहे तुजपाशी	पु. ल. देशपांडे.	१९५७
अंमलदार	"	
तोतया नाटककार	ना. सी. फडके.	१९३८
कालेगोरे	"	१९४५
निशिकाताची नवरी	अनंत काणेकर.	१९३८
भातमीदार	प्र. श्री. कोल्हटकर.	१९५१
दुसरा पेशवा	वि. बा. शिरवाडकर.	१९३५
कौतेय	"	१९५३
वैजयंती	"	१९५०
दूरचे दिवे	"	१९४६
अरे शाबा जादिरात	चि. नि. जोगळेकर.	१९४३
नव्या वाटा	आनदीबाई किलोस्कर.	१९४३
पारध	मालतीबाई बेडेकर.	
अर्ध्या वाटेवर	इ. वि. देसाई.	१९४३
दोन लोंग	"	१९४४

ग्रंथ व ग्रंथकार सूचि

०

- ॲडम्स-११.
 अभिनवगुप्त-३६, ३७.
 ॲरिस्टोटल-८, ५९-६०.
 अंमलदार-२०७.
 ॲरिस्टोफेनिस-६४.
 अत्रे प्र. के. ५०, ८७, १८५-१९५,
 २०४, २२७-२२९.
 आगरकर-११४.
 आगाशे य. र.-४३, ८६.
 आपटे वा. गो.-४४.
 आधळ्याची शाळा-२०४.
 ईस्टमन-२१.
 ईलिएट-८४.
 उद्यांचा संसार-१८६.
 एकनाथ-१०८.
 एकच प्याला-१५८.
 कॅम्बेल-२०७.
 कॅट-१४.
 कॅरिड प्रो. इ. फ.-२०.
 कालिदास-१, २, ३,
 काळे सी. श्री.-८७.
 किलोस्कर आप्णासाहेब-११८.
 किटिलियन-१०.
 कीचकवध-१४९.
 कुलकर्णी वा. ल.-५३, ८८.
 कुंजविहारी-१६३.
 फेतकर कु. गोदावरी-४१.
 न. चि. वेलकर-४५, ५८, ६१, ८५,
 ८६.
 फोचे-२०.
 फोहली-३५.
 कोल्हटकर श्रीपाद कृष्ण-१२२, १५१-
 खांडेकर वि. स.-४१, ८६.
 गडकरी राम गणेश-१५६, १६३, २२४.
 गवळणी पदे-१०८.
 गाढगीळ गंगाधर-२०९.
 गोंयशेड्-१३.
 गिआंबाटिस्टा बिको-११.
 गुप्तमंजुष-१३७.
 गोघळ-९०, ९६, ९८.
 गोमकाळे-१३९.
 धारपुरे-१५३.
 धरावाहेर-१८६.
 चाफेकर प्रो. भी. नी.-४०.
 चित्रकुण्जर विष्णुशास्त्री-११४.
 जंगम-१००.
 जयपाळ नाटक-६९.
 जागती ज्योत-१६९.
 जॉम्ब्लीकस्-९.
 जोग रा. श्री.-४५.
 जोशी माधनराव-१७५, १८२.
 जोशी शंकर परशुराम-१८२-१८३.
 ट्रेकटेडस्-८.
 टारट्यूफ-६९.
 टिळक-११४.
 डायॉनीसस्-७५.
 डॉनी वोनामी-२१५.
 त्सेन्सेस-१०.
 सुद्धा आदे तुजपाशी-७५, २०६, २०७,
 २२४.
 थॉमस विल्सन-८४.
 दशान्तारी नाटक-९६, ९७.

दाडेकर वि. पा-१८९
 दिंडीगण-९८.
 देवल-७१, ७२, १२०, १२२.
 देशपांडे अ. ना.-१९६.
 देशपांडे पु. स.-२२४.
 नाथ्यवेद-१४८.
 नानारसात्मक लोकचरित-११५.
 निकोल जे.-१४५.
 पतजली ६१.
 पाटणकर मा. ना.-११७-११८.
 प्राचीन सुखांतिका-७८.
 पाणीग्रहण-७४-७५.
 प्रादुस-७०.
 प्रेमसन्ध्या-१५७.
 प्रेमशोधन-१४३
 प्रेटो-६, ७, ८.
 पोफळे गुरुजी-७५.
 फाईड-२२, २३, २४, २५, २६, २७,
 १८५.
 फ्राज-७.
 फ्रेंच सुखान्तिका-७९.
 ए निकोल-१०२, २१६, १४५.
 बर्गसॉ-५, १७.
 बापट मो. ग. ना.-४७.
 बाल कोल्हटकर-२१०.
 भरतमुनी-३५.
 भाट-१००.
 भावप्रधान-१५९, २२५-२२६
 भास्कर-९९, १००, १०८, १०९
 मतिधिकार-१३८.
 महाभारत कवी-१०७
 म्हणी-९०, ९१, ९२
 मार्क्स-७

माधवराव जोशी-१८९
 मुंबईची माणसं-२२७
 मेरेडिथ जॉर्ज-१७
 मूकनायक-१८३, २२२, २९३, २९४.
 मोलीअर-८०, ११२, ११३, ११४,
 ११५, ११६, ११७, ११८
 रणदुधुभि-२७३.
 रागणेकर मो. ग-१५४, १९७, १९८,
 १९९, २००, २०१.
 रिचर-५८
 लग्नाची बेडी-१८६.
 लावणी-१०१.
 लॉग-११६.
 लिऑक स्टिफन-२१.
 लिप्स-२२.
 लेसिंग-६०.
 बग-१०२, १०३.
 यद्वत्वर्य-३.
 वर्तक थी. वि.-१८५, १९५, १९६,
 १९७.
 वरेरकर भा. वि-१६३ ते १७५.
 वाटवे के. ना.-४८, ४९.
 वाघ्या-१०१.
 बामुदेव-९७, ९८.
 विरेचन-८, ६०.
 व्यंगयुक्त-८.
 बेळपाचा बाजार-१६१.
 विनोद प्रधान सुखान्तिका-२१५.
 डॉ बर्नार्ड-१६८, १६९, १७०, १७१,
 १७३.
 श्लेगेल जे. जी.-१४
 श्यामल-११८, ११९, ६४.
 शिखरे दा न.-४९.

शिशुपालवध-१०७.

शेकस्पिअर विल्यम-६४, ६५, ६९,

७०, ७१, १८८, २०९.

शोपेनहॉयर् ऑर्थर-१६.

सत्तेचे गुलाम-१६५, १६७, १७१,

१७३, १७४, १७५.

सत्यपरीक्षा-१३०, २३१, १४९, १५०,

१५१.

सहायकलोक-२२३, २२४.

साष्टांग नमस्कार-१९३, २२७.

सिद्धने-८५.

सीसेरो-९.

सीतास्वयंवर-१७७.

स्मिथ विलाईट-८३, २१६.

सौमद्र-२१८, २१९, २२०, २२१.

ट्वर्ट स्पेन्सर-१५, १६.

हॅन्सव्हिट विल्यम-१७.

हाच मुलाचा बाप-१६४, १६५.

हॉम्स थॉमस-१२.

शानेधरी, शानेधर-९५, १०८